المسرح

محمد مندور



المسرح

تأليف
محمد مندور



المسرح

محمد مندور

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٢٧٠٥ ٤

صدر هذا الكتاب عام ١٩٥٩.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٢.

المحتويات

مقدمة وتمهيد

يُثيرُ الحديث عن المسرح العربي عدَّةَ مشاكل أولية لا بد من تصفيتها، وأولى تلك المشاكل تأتي من أن المسرح ليس فنًّا من فنون الأدب التقليدية التي عرفها العرب القدماء، وخلَّفوا لنا فيها تراثًا يشبه ما خلفوه في فنون الأدب الأخرى، كفنون المدح والهجاء والرثاء والغزل والمقامات والخطب وما إليها من فنون الشعر والنثر التقليدية عند العرب.

على أن هذه الظاهرة لا تُعفي المتحدث عن المسرح من البحث عمَّا يمكن أن يكون لهذا الفنِّ من أصولٍ تاريخيةٍ بعيدةٍ عند المصريين القدماء أو عند العرب، بل ولا يعفيه من إيضاح الأسباب التي حالت دون ظهور هذا الفن عند العرب القدماء، أو التي حالت دون أَخْذِهم هذا الفن عن اليونان، على نحو ما أخذوا عنهم الفلسفة والمنطق وبعض العلوم عند ازدهار الترجمة في العصر العباسي، كما أنها لا تعفيه أيضًا من البحث عمَّا يمكن أن تكون قد قامت به بعض الفنون الشَّعبيَّة، مثل فن خيال الظِّلِّ والأراجوز وصندوق الدنيا من تمهيد الشعب المصري خاصة والشعوب العربية عامة لتقبُّل الفن المسرحي، عندما أخذ العرب هذا الفن عن الغربيين ابتداءً من القرن التاسع عشر، وأخيرًا لا تعفيه هذه الظاهرة أيضًا ممَّا يمكن أن تكون قد أحدثته فنون الأدب التقليدية عند العرب من تأثير على فن المسرح، عندما أخذ العرب يترجمون عن الآداب الغربية المسرحيات أو يقتبسونها أو يعربونها ثم يمثلونها فيما أنشئُوا من دور للمسرح، وفي النهاية عندما أخذوا يؤلِّفون هم أنفسهم المسرحيات الشعرية والنثرية.

والمشكلة الثانية تتعلَّقُ بالتفرقة التي يجب أن نقوم بها بين التاريخ العام والتاريخ الأدبي؛ وذلك لما سنلاحظه من أن جانبًا كبيرًا من تاريخ الفنِّ المسرحي لا يمكن أن يدخل في التاريخ الأدبي الذي تتناوله المجموعة التي تتضمن هذا الكتاب، والتي تتحدث عن تاريخ فنون الأدب المختلفة عند العرب.

وتفسيرًا لهذه المشكلة نقول: إن التاريخ العام يتناول الماضي المُنقطِع؛ أي الماضي الذي مات أو انقضى ولم يعد مستمرًّا في الحاضر ومؤثرًا فيه، وأمَّا التاريخ الأدبي فإنه لا يتناول إلا الماضي المستمر في الحاضر، وهو لا يتحدَّث عن الماضي المنقطع إلا في حدود الضرورة التي يستوجبها البحث اللازم لتفسير المؤلَّفاتِ الأدبية الحية المتخلفة عن ذلك الماضي، والتي لا تزال تُقرأُ أو تمثَّلُ في العصر الحاضر، وتؤثر فينا على نحو من الأنحاء، وليس من شَكٍّ في أن التاريخ العام يتناول الكثير من الوثائق والمؤلَّفات الأدبية التي ماتت بعد عصرها، ولم تعد تعتبر من المؤلفات الأدبية الحية المؤثرة، بل أصبحت مجرد وثائق تاريخية كغيرها من وثائق التاريخ.

وعلى هذا الأساس سنعرض للكثير من المسرحيات وفِرقِ التمثيل ودُورِه التي ماتت كلها، ولم تخلف تراثًا حيًّا مؤثرًا في جيلنا الحاضر أو في الأجيال المقبلة، وسوف ينطوي تحت هذا الفصل جميع تلك التمثيليات التي مُثِّلت في مصر وغير مصر بعد ترجمتها أو تعريبها أو تأليفها، منذ مارون نقاش في منتصف القرن التاسع عشر، وهو رائد الفن المسرحي في العالم العربي حتى سنة ١٩٢٧م، وهي السنة التي أصدر فيها أحمد شوقي أول مسرحية شعرية له وهي «مصرع كيلوباترة» ثم تلتها مسرحياته الأخرى، التي طُبعت وأعيد طبعها، ولا يزال الأدباء والمتأدِّبون بل وفرق التمثيل ودُور المسرح والإذاعة والسينما أحيانًا تتداولها بالقراءة والدرس والمشاهدة، ثم تَبعه بعض كبار أدبائنا من الشعراء والناثرين، كمحمود تيمور وتوفيق الحكيم وعزيز أباظة وغيرهم من الأدباء المعاصرين الذين لم يبلغوا مرتبة هؤلاء الأربعة، ولم يؤثروا في فن المسرح وفي الثقافة الأدبية العامة مثلما أثَّرَ هؤلاء الأربعة، الذين سنركز عليهم الحديث باعتبار أن إنتاجهم المسرحي يبدو أنه الإنتاج الواسع الانتشار الذي يُرجَّح أن يفلت معظمه أو أكثره من طوفان الزمن، وأن يدخل في التاريخ الأدبي باعتباره تراثًا باقيًا دائم التأثير.

وأمَّا ما دون ذلك فأغلبه لا تتوفَّرُ له القيم الأدبية والفنية التي تضمن له البقاء بل إن الكثير من المسرحيات التي لاقت النجاح والإقبال عندما مُثِّلت على المسارح لم تُطْبَع ولم تتداولها الأيدي، وبالتالي لم تكتسب المظهر المادي الأولي الذي يُدخلها في عِدادِ التراث الأدبي الذي يستحق البحث والتأريخ وتعريف القراء به، وإن كنا لن نُحجم عن التنويه بما نعتقد أنه خليق بالإنقاذ من الفناء والاحتفاظ به كجزء من تراثنا الأدبي من المسرحيات المترجمة أو المُعرَّبة أو المُؤلَّفة، والتي لم تطبع، لعل في هذا التنويه ما يدعو بعض الناشرين إلى إنقاذها وإذاعتها بين الجمهور.

وأخيرًا تأتي مشكلة نجاح أو عدم نجاح الفن المسرحي عند العرب، وأسباب هذا النجاح أو الفشل، والوسائل التي نراها كفيلة بتسديد خُطا هذا الفن، وضمان نجاحه عند العرب، وإحداث أثره المرجو في حياتنا الاجتماعية والثقافية والفنية؛ وذلك لأن هذه المشكلة قائمة الآن فعلًا في مصر وغير مصر من البلاد العربية؛ حيث تطالعنا الصحف والمجلات، بل والكتب أحيانًا كل يوم بأحاديث وآراء ومشروعات تدور كلها حول المسرح وضرورة علاج مشاكله، وتسديد خُطاه نحو النجاح؛ حرصًا على الدَّورِ الذي يستطيع أن ينهض به في حياتنا العامة والخاصة، وإنقاذًا له من منافسة السينما العاتية، وصونًا له عن الانحدار إلى مستوى الأدب الرخيص، إن لم تقُل التهريج المبتذل، وفي النهاية بحث التَّعارُضِ الذي يقوم بين صلاحية بعض المسرحيات العربية الحديثة للقراءة وعدم صلاحيتها للتمثيل، وعجزها عن استمالة جمهور المشاهدين، وتحديد قيمة الصلاحية للقراءة والصلاحية للتمثيل، والموازنة بينهما من حيث قدرة كل نوع منهما على التأثير في حياة الناس وأذواقهم وثقافتهم الأدبية والفنية، ومعالجة مشاكل التأليف والتمثيل، والرابطة الوثيقة التي تقوم بين المشكلتين، وكذلك الرابطة التي يجب أن تقوم بين الدولة وفن المسرح تأليفًا وتمثيلًا وتشييدًا لدور التمثيل وإشرافًا على فرقه ودوره.

محمد مندور

المسرح عند قدماء المصريين

نشر الدكتور لويس عوض كُتيبًا عن «المسرح المصري»، جمع فيه سلسلةً من المقالات كان قد نشرها بجريدة الجمهورية، وقد لخَّصَ فيه وناقش مُجْملَ ما انتهى إليه علماء الآثار المصرية في تنقيبهم عن أصول الفن المسرحي عند المصريين القدماء، وكان اعتماده الأساسي على كتاب وضعه بالفرنسية «الأب دريوتون» الذي ظل سنواتٍ مديرًا لمصلحة الآثار المصرية وللمُتحفِ الفرعوني بالقاهرة، واسم هذا الكتاب: «المسرح المصري» وقد صدر في سنة ١٩٤٢م.

وعلماء الآثار مختلفون في حديثهم عن المسرح عند قدماء المصريين، وأولئك الذين يُرجِّحون معرفة المصريين القدماء لهذا الفن، وتبعية اليونان في ابتكاره، يعتمدون على بعض النصوص والنقوش التي اكتُشِفتْ على جدران المعابد، وهم يحاولون إظهار عنصر الدراما في ذلك المسرح العتيق القائم على الأساطير الدينية، ويركزون الصراع الذي هو عنصر الدراما فيما تحمله أسطورة «أوزوريس» من صراع بين الشر والخير، والحياة والموت، والجبر والاختيار، والجريمة والعقاب.

«فأوزوريس» إله الخير والحياة يدخل في صراع عنيف مع «ست» إله الشر والفناء وينتصر إله الشَّرِّ في بادئ الأمر، ولكن «حوريس» ابن «أوزوريس» ينتقم لأبيه، وتتضافر جهود «إيزيس» مع ابنها «حوريس» على الانتقام للحياة وللخير. وعلى هذا الأساس يؤكد هؤلاء العلماء أن الفراعنة قد عرفوا فن المسرح، واستقامت لهم أصوله باستقامة جوهره وهو الصراع، أي الدراما.

والواقع أن المصريين القدماء كان لهم دين، وكانت لهم أساطير، وأن عنصر الدراما قد وُجِدَ في تلك الأساطير، وبذلك وُجد ما يصلح مضمونًا للفن المسرحي، ولكن هل اتَّخذَ ذلك المضمون صورة هذا الفن؟ وهل استطاع أن يتطوَّر بحيث يتخلص من دائرة الدين

الضيقة ويَدْلُف إلى حياة الإنسان والمجتمع كما حدث عند الإغريق القدماء الذين أخذ عنهم العالم الأوربي الحديث صور هذا الفن وأصوله؟

ذلك ما نشُكُّ فيه أكبر الشك؛ فأسطورة «إيزيس وأوزوريس» وغيرها من الأساطير يمكن أن تُقصَّ وأن ترتَّل في المعابد، ويتناوب قَصَّها وترتيلَها نفرٌ من الكُهَّانِ في دور العبادة المغلقة، كما كان يحدث عند المصريين القدماء، دون أن يتخذَ ذلك صورة المسرحية التي ظهرت عند اليونان.

وفي بلاد اليونان نفسِها نما فنُّ المسرح في أثينا كفن شعبي، بل كنظامٍ من نُظُمِ الدولة، إلى جوار أسرار الديانة في ضاحية «أيلوزيس» المجاورة لأثينا، وهذه الأسرار هي التي يعترف الإغريق بأنها نزحت إليهم من مصر، وأدَّت إلى اختلاط أسطورة «إيزيس» بأسطورة «ديميتر» ربة الخصب والإنتاج، ولم تتحوَّل تلك الأسرار قطُّ إلى فن مسرحي، ولا اتخذت صورته، بل ظلَّت ترتَّل أو تُقصُّ داخل المعابد المغلقة، وقد اكتُشفت بالفعل عِدَّة تماثيل ومعابد للآلهة المصرية «إيزيس» في أنحاء متفرقة من بلاد الإغريق ومن بينها جزيرة «ديلوس» الصغيرة التي تغطِّي المعابدُ سطحها كله.

وفي الحقِّ أن الصورة Forme هي التي تميز فنًّا أدبيًّا عن غيره، فتشهد بوجوده أو عدم وجوده؛ ولذلك لا يكفي أن نعلم أن المصريين القدماء قد كانت لهم أسطورة أو أساطير دراماتيكية لنستنتج أنهم قد عرفوا فن المسرح، وذلك ما لم نتأكد من أن هذه الأسطورة قد أخذت صورة المسرحية ومُثِّلت أمام جماهير الشعب دون أن يُكتفى بترتيل الكهان لها داخل المعابد المغلقة، على أثر موكب شعبي يضجُّ أمام المعبد أو حوله، ومسألة الصورة ليست أمرًا هينًا وبخاصة في فن المسرح الذي نعرف أنه لم يستقم للإغريق إلا بعد أن نما وازدهر فنًّا الشعر الغنائي والملاحم، وعندئذٍ أو بعد ذلك بقرونٍ ظهر عندهم واستقام — على مراحل — الشِّعرُ التمثيلي الذي يتخذ صورة المسرحية بكافة مُقوِّماتِها، وبُنيت المسارح وتعهَّدتَها الدولة كدُور تربية رسمية تنفق عليها، بل وتدفع للمواطنين مكافأة على حضورهم فيها تعويضًا لهم عمَّا يفوتهم من كَسْبٍ؛ نتيجةً لانقطاعهم لمشاهدة المسابقات المسرحية طوال النهار خلال ثلاثة أيام متتابعة في مواسم بعض الأعياد؛ حيث يتبارى الشعراء وتُنحتُ أسماء الفائزين فوق لوحات من الرخام وصل إلينا الكثير منها.

ولكنه إذا كان المصريون القدماء لم يصلوا إلى فن المسرح، ولم ينمُ عندهم هذا الفن، رغم وجود مضمونه الأسطوري حتى يصبح فنًّا إنسانيًّا واجتماعيًّا منفصلًا عن الدِّين وخارجًا عن نطاق الكهان والمعابد المغلقة … فإنه من الخير أن نبحث عن أسباب ذلك

الجُمودِ وسر تقدُّم الإغريق القدماء في هذا المجال حتى أصبحوا رُوَّاد ذلك الفن وواضعي أسسِه، وحتى اضطررنا نحن المصريين المحدثين أن نأخذه عن الغرب الذي أخذه بدوره عن أولئك الإغريق القدماء.

والجواب على هذه الأسئلة لا نظنُّ أن باستطاعتنا أن نجده إلا بالمقارنة بين عقلية المصري القديم وطريقة تصوُّرِه لآلهته، وعقلية اليوناني القديم وطريقة تصوُّره هو الآخر لآلهته.

والواقع أن العقلية اليونانية قد تميزت بشيء خطير هو جماع ما يُسمَّى بالمعجزة الإغريقية، التي جعلت من ثقافتِهم الأساس العام للحضارة الحديثة، وهذا الشيء هو الولع بالإنسان والإيمان به، واتخاذه محورًا للحياة كلها بل وللآلهة نفسها، حتى سُمِّيت الثقافة الإغريقية القديمة — ولا تزال تسمى — بحقٍّ بـ: «الإنسانيات»، وتفرَّعَ عن هذه الحقيقة العامة أن رأينا الإغريقيَّ القديم يتصور آلهته على شاكلة الإنسان، حتى ليعتبر دينهم القديم الدين «الناسوتي» Anthroporphiste بأدق معاني الكلمة؛ فآلهتهم وإن تكن ترمز لبعض قوى الوجود ... كالضوء الذي يشتق من اسمه لفظ «زيس» zeus كبير آلهتهم، كما يمثل «رع» الشمس عند قدماء المصريين، إلا أن البون واسعٌ بين تصوُّر الشعبين لتلك الآلهة، فـ «زيس» عند الإغريق كائن له كافة خصائص الإنسان وما فيه من فضائل ورذائل وعواطف ومشاعر ونزعات خير وشر، حتى لنراهم يقصُّون عنه أغرب القصص، كتنكره في شكل ثور رائع يُطامِن من ظهره لفتاة جميلة تسمى «أوروبا»، حتى إذا اطمأنت إليه الفتاة وامتطت ظهره، دلف بها إلى البحر، وخاض غِمارَه ليهربَ بها إلى الشاطئ الآخر؛ حيث يعود إلى أصله أي بشرًا سويًّا، يتزوج من الفتاة التي احتال لاغتصابها من ذويها ... وكم له من مغامرات أشد جرأة حتى ملأ الدنيا أنصاف آلهة، يعقبهم من الفتيات الجميلات اللائي يغتصبهن ... وإذا كان هذا هو شأن كبير آلهتهم، فما بالك بمن دونه من سكان الأوليمب!

وأمَّا المصريون القدماء — كمعظم الشرقيين — فقد تصوَّرُوا آلهتَهم كقوى خارجة عن مجال الحياة الإنسانية، مسيطرة على تلك الحياة، وإذا كانت ترمزُ لبعض قوى الطبيعة والحياة على نحو ما يرمز «ست» للشر و«أوزوريس» للخير و«إيزيس» للإنتاج، فإن هذه الرموز لم تتَّخِذ المعنى «الناسوتي» ... ولذلك لم تتصف كل تلك الآلهة بصفة الإنسان الذي تتجمَّع فيه المتناقضات وتتصارع الفضائل والرذائل، وتتعدَّد المغامرات الدراماتيكية الإنسانية، ولم يشتبك البشر مع الآلهة كما لم يشتبك الاثنان مع قوة «الأنانكية»، أي الضرورة أو الجبر الكوني على نحو ما حدث عند اليونان.

وإذا صَحَّتْ هذه الحقائق — وهي صحيحة — كان من السهل أن نتصور كيف أمكن أن يتطور المسرح الإغريقي من مجال الدِّين والآلهة وأساطيرهم إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه؛ وذلك لأن تلك الآلهة لم تكن في الواقع إلا بشرًا، وإن تضخَّمَت أبعادهم وفاقت قوتهم وذكاؤهم قوة البشر وذكائهم وأبعادهم، وأمَّا عند المصريين القدماء، فإن الهُوَّةَ كانت سحيقة بين عالم الآلهة وعالم الإنسان بحيث لم يستطع أن يتخطاها الفن المسرحي حتى يفرض وجوده في عالم الآلهة وعالم الأساطير.

وعلى أية حال، فإن المسيحية قد حطمت الديانة المصرية القديمة، وحلَّتْ محلها في نفوس كثير من المصريين، ثم جاء الإسلام فقضى على ما تبقى من آثار تلك الديانة، وأصبح دين الغالبية الساحقة للمصريين، وحمل الإسلام معه اللغة العربية والثقافة العربية بل والفنون العربية، وإذا صَحَّ أن الثقافة هي التي تصنع الإنسان كان من الحق أن نقرر أن مصر الحديثة عربية، وأن التراث الأدبي والثقافي الذي تتربى بفضله الأجيال المتعاقبة هو التراث العربي.

وتقرير هذه الحقيقة يقتضينا أن نترك مصر القديمة التي انفصلت عنها مصر الحديثة لتصبح عربية، ونأخذ في النظر فيما إذا كان العرب القدماء قد عرفوا شيئًا عن المسرح أو ما يُشبهُه، وهل خلَّفوا شيئًا يمُتُّ إلى هذا الفن بصلة في التراث الأدبي الذي تلقيناه عنهم أم لا؟ وإذا لم يكن فلماذا؟ وبخاصة إذا ذكرنا أنهم نقلوا إلى لغتهم في العصر العباسي الكثير من التراث العقلي لليونان كالفلسفة والعلوم، وكان من الممكن أن ينقلوا أيضًا الأدب اليوناني بما فيه الأدب التمثيلي ويؤصلوه عندهم، فنستمر في مزاولته بدلًا من أن نأخذه عن الغرب في القرن التاسع عشر، ونظل نتعثر فيه إلى يومنا هذا؛ لأنه فن دخيل على حياتنا العقلية والفنية، لم ينبعث عن حياتنا انبعاثًا تلقائيًّا، ولم يتأصَّل في تراثنا تأصُّلًا ثَبَّتَ الزمن جذوره.

المسرح والعرب القدماء

من المعلوم أن التراث الأدبيَّ الذي خلَّفه العرب القدماء يتكوَّن في جاهليتهم من الشعر فحسب، وأمَّا النثر فلم يصلنا منه إلا بعض جُملٍ من سجع الكهان منثورة في كتب الأدب، بل لقد ظل الشعر حتى في العصور الإسلامية — أمويةً كانت أو عباسية أو أندلسية — ظل يكوِّنُ الجانب الأكبر من التراث الأدبي؛ وذلك لأنهم لم يُدخِلوا في الأدب من النثر إلا ما سموه: «نثرًا فنيًّا» أي نثرًا مُنمَّقًا … كالخطب والرسائل والمقامات والأمثال؛ ولذلك يتعين علينا أن نعتمد أولًا على الشعر عندما نحاول أن نميز الخصائص الفنية لعبقرية العرب في الأدب.

والدراسة المقارنة للشعر العربي القديم وغيره من أشعار الأمم الأخرى تُظْهِرُ بوضوحٍ أن الشعر العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين؛ هما: النغمة الخطابية والوصف الحسي، وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة، فالرجل العربي القديم في صحرائه الجرداء المنبسطة المترامية الأطراف كان رجل ملاحظة دقيقة يتناول التفاصيل، ولم يكن رجل خيال مُحلِّقٍ كسكان الجبال والغابات؛ حيث يسبح الخيال إلى القِمم أو ينطلقُ بين الدروب الكثيفة الأشجار، فيتصوَّر أنواعًا من الكائنات التي لا يراها، ويخلق بخياله ضروبًا من الحيوانات الأسطورية، والقصص الخارقة، وهو رجل يقول الشعر لينشده، وكأنه يلقي خطبًا تهز المشاعر لا مجرد ناقل لفكرة أو إحساس.

ومن البيِّنِ أن هاتين الخاصَّتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث، لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة، ولا يلعب فيه الخيال إلا في التماس الأشباه والنظائر، ومَدِّ العلاقات بين عوالم الحس المختلفة، عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة.

ولقد يقال إن العرب القدماء قد كانت لهم آلهة وأوثان، كما أنهم قد عرفوا أو تصوروا عالم الجن والشياطين التي تخيروا لها واديًا خاصًّا بها هو «وادي عبقر»، وأقاموا علاقة بين الشعراء والشياطين، حتى أصبح لكل شاعر شيطانه المُلهِم؛ ولذلك سُمِّيَ الممتازون منهم عباقرة، أي أولئك الذين مَسَّهم طيفٌ من وادي عبقر، ولقد يقال أيضًا إن في هذا ما يشبه ربَّاتِ وأربابَ الشعر والفن عند الإغريق، ولكننا نلاحظ أن أساطيرَهم لم تنمُ على نحو ما نمت أساطير اليونان، بل الظاهر أنها لم تتوفَّرْ لها عناصر الدراما التي توفَّرت لأساطير المصريين القدماء؛ ولذلك لم يصلنا شيء يفيد أنهم قد اتجهوا نحو فن مسرحي أو ما يُشْبهُه كما حدث عند الفراعنة؛ وذلك لا لأنهم لم يصلوا إلى صورة الدراما فحسب، بل ولأنهم ظلوا بعيدين عن مضمون الدراما أيضًا، وهو الصراع الذي أشرنا إلى وجوده في أساطير الفراعنة.

وعلى أية حال، وحتى لو افترضنا أن العرب الجاهليين قد كانت لهم أساطير، وأن الإسلام قد قضى عليها، ولم تفلت من سطوته غير بعض الإشارات — فإننا مع ذلك نعود فنقرر أنه لا يكفي أن توجد الأساطير، وأن يوجد المضمون، بل لا بُدَّ من وجود الصورة التي يتميز بها نوعٌ من الفنون عن نوع آخر، وليس هناك أيُّ دليل يُفيد أن عرب الجاهلية قد عرفوا فن المسرح وصورته، بل ولا فن الملاحم بمعناها الدقيق، وذلك بالرغم من أنه قد كانت لهم أيام وحروب شهيرة، فإنهم لم يصوغوا تلك الأيام والحروب أو بعضها في صورة ملاحم، بالرغم مما نعْثُرُ به في شعرهم من قصائد تصف الحروب والمعارك؛ وذلك لأن الشعر العربي لم يصبح يومًا شعرًا موضوعيًّا منفصلًا عن قائله خالصًا للفن في ذاته، على نحو ما حدث عند اليونان في الملاحِمِ والمسرحيات؛ وذلك لأن الشعر العربي ولد وظل شعرًا غنائيًّا، ف «عنترة» في وصفه للمعارك التي خاضها، لا يقص ملاحم موضوعية، ولا يُنحِّي ذاته عن شعره، بل يفخر ويباهي بشجاعته؛ ليحظى بإعجاب «عبلة» وحُبِّها، كما يتغنى بالسيوف التي لمعت كبارق ثغرها المتبسم، وذلك بينما نقرأ ملاحم «هوميروس» فلا نلمح خلالها أي شبح للشاعر، أو أية إشارة إلى شخصه، و«أبو تمام» لا يقص ملحمة عندما يتحدث في قصيدته الشهيرة عن فتح المعتصم لعمورية، بل يمدح خليفته، ويظهر مقدرته الفنية في وصف حريق المدينة الذي غادر فيها بهيم الليل وهو ضُحى، و«المتنبي» لا ينظم ملاحم عندما يتحدث عن حروب سيف الدولة ودفاعه عن ثغور العرب ضد الروم، بل يمدح أميره وهو واقف تمُرُّ به الأبطال كَلْمى هزيمة، ووجهه وضاح وثغره باسم، بل و«البارودي» نفسه لا ينظم ملاحم كريت وغيرها بل يفتخر ويعتزُّ بشجاعته ويُباهي بها، وهكذا يتضح أن كل هذه القصائد وأشباهَها لا تتوفر فيها خصائص الملاحم الموضوعية

التصويرية، بحيث نستطيع أن نقرر أن الشعر العربي لم يعرف الملاحم، كما لم يعرف شعر الدراما، حتى ظهر «خليل مطران» فكتب قصائده الموضوعية الطويلة الرائعة عن «فتاة الجبل الأسود»، و«الجنين الشهيد» وغيرها.

ولقد يقال أيضًا إن العرب قد عرفوا أنواعًا من القصص التي صاغوها من التاريخ الواقعي أو الأسطوري لشرح كثير من أمثالهم السائرة التي نجدها في كتاب الميداني مثلًا … مثل قصة غَضَبِ النعمان ورضاه التي تدور حول المثَل المعروف: «إن غدًا لناظره قريب»، والقصة التي تدور حول «لأمرٍ ما جدع قصير أنفه» وغيرهما، كما عرفوا أو تصوروا قصصًا أخرى أعطوها صورة المقامات، وجمعوا فيها بين القصص والحوار، ولكننا لا نستطيع أن نرى في كل ذلك فنًّا قصصيًّا أو فنًّا دراماتيكيًّا بالمعنى الأوربي الحديث الذي تقوم فيه تلك الفنون على أسسٍ ومُقوِّماتٍ ثابتة يرعاها كُتَّابنا المحدثون، بعد أن أخذوا تلك الفنون عن الغربيين، فأخذوا يكتبون القصص والمسرحيات.

وعلى أية حال، فإنه إذا كان العرب قد عرفوا ألوانًا من القصص، كما طالعوا في القرآن عددًا من القصص الدينية، وإذا كانوا قد نظموا قصائد في وصف المعارك والحروب يمكن أن تشبه الملاحم من قريب أو من بعيد … فإنه من المؤكد أنهم لم يعرفوا فن الدراما في صورته التي خلقها اليونان، أو في أية صورة أخرى مشابهة، كما أن عبقريتهم الفنية ونوع خيالهم لم تكن مواتيةً لهذا الفن المُركَّب … وليس من شك في أن هذه الحقائق قد كانت من بين الأسباب التي حالت بينهم وبين نقل ذلك الفن إلى لُغتِهم مع ما نقلوا في العصر العباسي من ثقافة اليونان.

لقد نقل العرب في العصر العباسي فلسفة اليونان — وبخاصة فلسفة أرسطو — إلى اللغة العربية؛ وبالرغم من أن مؤلَّفاتِ أرسطو التي نقلوها كانت تضمُّ كتابًا عن «فن الشعر» تحدَّث فيه الفيلسوف عن أنواع الشعر المختلفة من غناء إلى ملاحم إلى دراما، وبخاصةٍ عن التراجيديا التي وصل إلينا كل ما كتبه عنها … فليس لدينا ما يدُلُّ على أنهم قد نقلوا أو حاولوا أن ينقلوا شيئًا من مآسي كبار شعراء الإغريق كإيسكيلوس وسفوكليس وإيروبيدس؛ ولذلك ضلوا ضلالًا بعيدًا حتى في ترجمة لفظي التراجيديا والكوميديا اللذين ترجمهما متى بن يونس، بلفظي المدح والهجاء، عندما رأى أرسطو يُعرِّف التراجيديا بأنها فن جميل يمتاز بالنُّبل وتمجيد البطولة بينما تهدف الكوميديا إلى نقد المثالب والعيوب … وضَلَّلت تلك الترجمة الخاطئة فيلسوفًا كبيرًا كابن رشد، فأخذ يُطبِّق الأصولَ التي وضعها أرسطو للتراجيديا والكوميديا على المدح والهجاء العربيين، ويتفنَّنُ في ضرب الأمثلة

العربية للتدليل على تلك الأصول، «راجع فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد للدكتور عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.»

والذي لا شك فيه أن الدين الإسلامي قد حال دون ترجمة المسرح الإغريقي القائم على الوثنية وآلهتها وأساطيرها إلى اللغة العربية، بينما لم يكن هناك أيُّ تعارُضٍ بين هذا الدين والفلسفة الإغريقية … وبخاصة المنطق، بل إن المسلمين قد استعانوا بذلك المنطق في تأييد الإسلام بحجج عقلية وفي مُحاجَّةِ خصومه والدفاع عنه.

ومن الباحثين والمفكرين من يذهب إلى أبعد من كل ذلك، فيزعم أن الإسلام الذي حارب فنَّ النَّحتِ وصنعَ التماثيل؛ خوفًا من العودة إلى عبادة الأصنام، لم يكن من المنتظر أن يبيحَ — وهو لا يزال قريب عهد بعصر الأصنام — ترجمة أو تأليف مسرحيات يخلق فيها كاتبوها شخصيات، على نحو ما يخلق النحَّاتون تماثيلَ تشبه الأصنام وتضل العباد، فضلًا عن مشاركة الله في قدرته على الخَلْقِ، وإن تكن هذه الحجة الأخيرة غير مقبولة؛ وذلك لأنه سواء أصَحَّ أو لم يصح أن الإسلام الصحيح يُحرِّمُ صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أو لا يحرمه، فإن صنعها يختلف بالبداهة اختلافًا تامًّا عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية، ومن المعلوم أن الأصل الفلسفيَّ العامَّ لتصوير الشخصيات الروائية، بل وخلق كافة ألوان الأدب، إنما هو المحاكاة — كما قال أرسطو — لا الخلق من العدم، أي محاكاة الطبيعة الخارجة من يدي الإله، ولقد أسهب أرسطو في إيضاح هذا الرأي في كتاب الشعر؛ ولذلك يَصْعُبُ علينا أن نسلم بما يقال أحيانًا من أن الإسلام قد رأى في التشخيص التمثيلي اليوناني تحدِّيًا لقدرة الله أو محاكاة له.

ولكنه أيًّا ما يكون الأمر، فإنه لا مَفَرَّ من أن نقرر أن العرب لم يستطيعوا أن يبتكروا فن المسرح بعبقريتهم الخاصة، كما أنهم لم ينقلوه إلى لغتهم عن اليونان كما نقلوا الفلسفة، ولذلك لم نرث عنهم هذا الفن بين ما تلقينا عنهم من تراث أدبي مكتوب باللغة الفصحى ومحفوظ في بطون الكُتُبِ.

ولكنه إذا صح أننا لم نتلقَّ الفن المسرحي عن الفراعنة، ولا عن العرب كفنٍّ مُدوَّنٍ متوارث، فهلا يمكن القول بأن هذا الفن قد كان موجودًا في مصر والبلاد العربية قبل اتصالنا بالغرب وأخذنا عنهم، وذلك في صورة بعض فنون التسلية الشعبية التي كانت معروفة في مصر والعالم العربي، ولا تزال لها بعض البواقي، كفن خيال الظِّلِّ والأراجوز، على نحو ما نجد أن الشعب قد كتب لنفسه وبلغته العامية الملاحم التي لم يجدها في أدبه الفصيح فاخترعها، على نحو ما فعل في قصص عنتر وأبو زيد الهلالي وغيرهما؟

فنون المسرح الشعبية

خيال الظِّلِّ – الأراجوز – صُندوقُ الدنيا

لقد ظللنا حتى السنوات الأخيرة نشهد في البلاد المصرية فنونًا شعبيةً تُشبه المسرح أو السينما الحديثين، ومن أهمِّها خيال الظل الذي يسمونه بالإنجليزية Shadow Play أي مسرح الظل وبالفرنسية L'ombre chinoise أي الظل الصِّيني، وتُسمَّى التمثيليات التي يعرضها صاحب خيال الظل باسم «البابات» ومفرده «بابة».

ولم تكن البابات تمثل في دُورٍ ثابتةٍ مُعدَّةٍ لذلك، بل في خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تُسوَّرُ بالخشب، وكان التَّمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الخفيف، الذي تنعكس عليه من الخلف ظِلالُ عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، وقد وُضِعَ خلف تلك العرائس مصباحٌ يعكس ظلالها على الستار، والعرائس مُكوَّنة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل، وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمَّعُ في يد صاحب الخيال، وبفضلها يحرِّك تلك العرائس حسبما يشاء، ووفقًا لمقتضيات الحوار الذي يلقيه صاحب الخيال القابع خلف الستار فيسمعه المشاهدون، ويرَوْن الصور المتحركة التي تصاحبه، وأحيانًا كان صاحب البابة يلقي بمفرده الحوار كله مع تلوين صوته، وتغيير نغماته تبعًا لتغير الشخصيات، وأحيانًا أخرى كان يستعين بمساعد له يلقي جانبًا من الحوار.

ولقد عُرِفَ خيال الظل في مصر الإسلامية وفي غيرها من البلاد العربية والشرقية منذ زمن بعيد في القرون الوسطى، حتى ليزعم بعض المؤرخين أنه كان معروفًا في عصر

الفاطميين، ولكننا لا نملك باباتٍ مكتوبةً إلا منذ عصر الظاهر بيبرس، وهي بابات محمد بن دانيال الموصلي التي يحتويها مخطوط في دار الكتب المصرية، اسمه: «كتاب طيف الخيال».

ولقد تناول بعض المستشرقين الألمان — وبخاصة جورج يعقوب وبول كاله — هذا الفن وهذا المخطوط بالبحث والدرس والنشر، كما تناوله غيرهما من الباحثين في تاريخ الفنون العربية والشرقية، وراحوا يستقصُون نشأته التاريخية ويتعقَّبونَ آثاره القديمة في بلاد الشرق المختلفة، فأرجعَه بعضهم إلى الصين، وربما كان هذا هو سبب تسميته في اللغة الفرنسية بالظل الصيني، بينما أرجعه البعض الآخر إلى الهند، بل وأخذ بعض علماء الآثار يبحثون له عن أصول في مصر الفرعونية القديمة.

وعلى أية حال، فإن الذي يعنينا من هذا الفن وتاريخه هو ما انتشر منه في مصر الإسلامية، لنرى إلى أي حد مَهَّدَ هذا الفن الجمهور المصري والعربي لمشاهدة التمثيليات؟ وما هي الفكرة التي يمكن أن يكون هذا الفن قد خلَّفها عند هذا الجمهور؟ وإلى أي حَدٍّ أثرت — ولا تزال تؤثر — على النظرة التي ينظر بها الجمهور المصري والعربي إلى فن التمثيل الحديث أو التشخيص كما كان يسميه العوام؟

هذا ولقد عرض الدكتور فؤاد حسنين علي في كتابه: «قصصنا الشعبي» لبابات ابن دانيال وتاريخه، وما يتَّصلُ به، مستعينًا بأبحاث المستشرقين الألمان الذين نَقَّبوا — كما قلنا — عن أصول هذا الفن التاريخية، كما حاولوا أن يثبتوا تأثُّره ببعض فنون الأدب العربي الفصيح، وبخاصة فن المقامة عند الحريري والهمذاني، وإن يكن يلوح لنا أن هذه الأبحاث لم تصل به إلى يقين؛ وذلك لتضارُبِ المصادر القديمة، حيث نرى بعضها يزعم أن محمد بن دانيال هذا قد توفي سنة ٦٠٨هـ، بينما يزعم البعض الآخر أن وفاته كانت في سنة ٧١٠هـ، وإن كانت نفس المصادر قد اتفقت على بعض الوقائع المتعلقة بحياة ابن دانيال، كقولهم إنه من أهل الموصل نشأة، وإنه رحل إلى مصر بعد غارة التتار على العراق، وإنه استقر في القاهرة؛ حيث فتح محلًّا للكحالة في باب الفتوح، وإلى جوار هذا العمل الطِّبِّي كان يزاول خيالَ الظل أو طيفَ الخيال كما كانوا يسمونه أحيانًا، وإنه قد خلَّفَ لنا بعض البابات، مثل: بابة «طيف الخيال أو الأمير وصال»، وبابة «عجيب وغريب»، وبابة «المتيم».

وبمراجعة ما نُشرَ من هذه البابات، أو نَصِّها الكامل في المخطوط، نجد أنها كانت مسرحيات أو بابات اجتماعية مرحة، فطيف الخيال أو الأمير وصال تدور حول مشكلة الزواج والخاطبة أم رشيد التي تتولَّى تزويج الأمير وصال، وبابة عجيب وغريب استعراضٌ لحياة ونشاط أرباب المهن المختلفة في أسواق القاهرة وطُرقاتِها ودُورها ابتداءً من عجيب

الدين الواعظ وخطبته المنبرية، إلى حويش الحاوي وعواد الشرماط ضارب الرمل وصاحب المندل، وشبل السباع مروِّض الوحوش وزغبر الكلبي وغيرهم؛ حيث نرى كلًّا منهم يتحدَّث عن مهنته، ويُفاخر بها، ويدعو إليها، ويُظهر ما فيها من نُبْلٍ وتفوُّق، وذلك بينما تتحدث بابة المتيم كما ينمُّ اسمها عن الغرام، وما يصحبه من غِيرةٍ وخصام، يرمز له المؤلِّفُ بنقار الديكة ونطاح الكباش وصراع الثيران.

وإنه وإن يكن ابن دانيال يعتبر أكبرَ أصحابِ خيال الظل وأوسعهم شهرة، إلا أنه قد تلاه فنانون آخرون مثل الشيخ سعود، والشيخ علي النحلة، والشيخ داود مناوي العطار، الذين وصلنا مخطوط يضُمُّ بعض باباتهم وهو «كتاب الروض الوضاح في تهاني الأفراح»، أو «اجتماع الشمل في فن خيال الظل»، ومن باباته «لعب التمساح»، و«لعب المنار أو حرب العجم».

وهذه البابات كلها مكتوبة باللغة العامية نظمًا أو نثرًا مسجوعًا، وإنه لمن التجاوز الكبير أن نعتبرها داخلة في فن الأدب التمثيلي أو في فن المسرح؛ لأنها في الواقع لا تعدو الاستعراضات الفُكاهيَّةَ الشعبية، التي ربما كان الشعب يجد فيها شيئًا من الترويح والتنفيس عن مِحَنِه وشقاء حياته، ولكنها بدائية في فَنِّها.

وبالرغم من أن بعضها قد دُوِّنَ ووصل إلينا مخطوطًا، إلَّا أنها أَدْخَلُ في باب الفلكلور منها في الأدب وتاريخه، كما أن المخطوطات التي لدينا ربما كانت أقربَ إلى الوثائق التاريخية منها إلى المؤلَّفاتِ الأدبية الخليقة بأن تظل حيَّةً، وأن يعاد طبعها لتطالعها وتنتفع بها الأجيال المتعاقبة، كجزء من تراث الأمة الأدبي، الذي تتغذى به النفوس، وتصقل الأذواقُ، وتثقف العقول، على عكس ما سنراه في أدبنا المصري الحديث، كمسرحيات شوقي أو عزيز أباظة أو توفيق الحكيم أو محمود تيمور.

هذا هو خيال الظل كما عُرِفَ في مصر بنوع خاص، ولكن كان هناك خيال ظل تركي يختلف بعض الشيء عن خيال الظل المصري أو العربي في طريقة إخراجه، فلم يكن المشاهدون يرَوْن صورًا تنعكس على الستار من الخلف، بل كانت العرائس تَبْرزُ من أعلى الشاشة، وتقوم بحركاتها المُصاحِبةِ للحوار، وكانت وظيفة الستار — في هذه الحالة — هي مجرد إخفاء ما يجري وراءها حتى ليقرب فن خيال الظل في هذه الحالة مما كان يعرف بالقرجوز.

وكلمة قرجوز يختلف الباحثون في اشتقاقها ومدلولها الاصطلاحي، فيقول البعض إنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولهما «قره» ومعناها «أسود» على نحو ما نجد في لفظة

قرميدان التي يسمَّى بها في القاهرة الميدان الذي يقوم فيه السجن العام، ومعناها الميدان الأسود، وثانيهما لفظة «جوز» ومعناها «عين»، وعلى هذا التفسير يكون معنى «القرجوز» هو «العين السوداء»، ولكنهم يختلفون — بعد ذلك — في سبب تسميته بهذا الاسم، فيقول البعض إنه سمي بالعين السوداء؛ لأن الذين يقومون به من الغجر، والغجر سود العيون، بينما يرجِّحُ البعض الآخر أنه سمي بالعين السوداء؛ لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء، أو من خلال منظار أسود، فالقرجوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومُفاجآتها وتقلباتها ونقد أحوالها.

والراجح أن هذا الفهم الإنساني الأخير هو الذي أوحى إلى المستشرق الألماني الشهير «ليتمان» بأن يبحث لهذا الفن عن اشتقاق تاريخي آخر، فزعم أن لفظة «قرجوز» تحريف تَمَّ تحت تأثير اللغة التركية لاسم «قرقوش»، ومن المعلوم أن قرقوش هذا كان وزيرًا في عصر الأيوبيين، وأنه قد اشتهر بالظلم إن حقًّا وأن باطلًا، وساهم المؤرِّخُ ابن مماتي في وصمه بهذه الشهرة، حتى ذاع عند الجماهير أن قرقوش يمثِّلُ الظلم، وأن حكم قرقوش هو حكم الظلم، وبعد أن انقضى عصره أخذوا يتندرون به، وينتقمون بالسخرية من مظالمه وما يشبهها، وسموا الفن الذي يشخص هذه السخرية، وذلك الانتقام بقرقوش، التي تحرفت كما قلنا إلى قرجوز، حتى اختلطت بهذه اللفظة التركية المُركَّبة.

وعلى أية حال، فقد عُرِفَ في مصر حتى السنوات الأخيرة فن القرجوز أو الأراجوز في لهجة المدن التي امتدَّت إلى الريف، بحكم قلب القاف الفصيحة همزة في لهجتنا الشعبية في المدن المصرية، وهذا الفن لا يقوم على الصور والأطياف، بل يمثَّلُ بواسطة دُمًى من الخشب أو الجصِّ، متحركة الأعضاء، وهي تتحرَّك بواسطة خيوط تُشدُّ من أسفل المنضدة الموضوعة عليها تلك الدمى، ويُصاحِب حركاتِها حوارٌ يُلقيه صاحب القرجوز الذي ينَغِّمُ صوتَه تبعًا لمقتضيات الموقف.

والقرجوز فنٌّ أقرب إلى التهريج الشعبي من خيال الظل، والظاهر أن تمثيلياتِه لم تكن إلَّا مُرتجلَةً أو محفوظة؛ ولذلك لا نظن أنه قد دُوِّنَ منها شيء أو أُلِّفت تمثيليات تكون كل منها وحدةً متماسكةً على نحو ما أشرْنا فيما سبق عند حديثنا عن بابات خيال الظل، وهو فنٌّ لم يكن يُثيرُ غير الضحك، ولا نظن أنه كان يسعى إلى أن يحرِّك مشاعر أو ينبه تفكيرًا.

وإذا كنا لم نَستطع أن نُدخِلَ خيال الظل وباباته في مجال المسرح أو الأدب التمثيلي، فإننا — من باب أولى — لا نستطيع أن نفعل ذلك مع تهريج القرجوز.

وأخيرًا يأتي صندوق الدنيا الذي كان يحملُه صاحبه على ظهره هو و«الدِّكَّة» التي يجلس عليها المشاهدون، ويطوف به الشوارع والحارات والقرى، وكلما لمح من قريب أو بعيد سربًا من الأطفال، أو أشباه الأطفال، وضع صندوقه على الحامل وأمامه «الدكة»، ونادى الأطفال وأشباههم لكي يسرعوا إلى رؤية «السفيرة عزيزة» وغيرها من عجائب الأرض، ويخِفُّ إليه المشاهدون بعد أن يدفعوا ملاليمهم، ويجلسون على الدكة، ويسدل على رءوسهم الستارة، حتى لا يختلس معهم أحد ممن لم يدفع الملاليم النظرَ إلى ما يُعرض من أعاجيب، ومن خلال فتحات زجاجية يرى المشاهدون عِدةَ صور ملونة تتعاقب أمام أبصارهم المشدوهة، وصاحب الصندوق يفسِّر ما يرَوْنه، ويعلِّق عليه تعليقاتٍ مثيرة، تستحثُّ المُتسكِّعينَ حول الصندوق؛ قائلًا: «شوف يا سيدي وادي السفيرة عزيزة اللي جمالها ما خطرشي وعينها اللي زي الفنجان وبقها اللي زي خاتم سليمان»، ثم «وادي يا سيدي كمان عنتر بن شداد اللي قتل الفرسان وأدهش الأنام وكل ده عشان عبلة ذات الدلال والجمال» ... إلخ.

ومن الواضح أنه ليس هناك أي شبه بين صندوق الدنيا وفن المسرح، وهو إذا كان يشبه شيئًا فربما يصح أن يقالَ إنه يشبه السينما شبهًا بعيدًا.

وهكذا نخلُصُ إلى أن الفنون الشعبية التي قد تشبه فن المسرح، لم تخلق أدبًا ولا خلَّفَت تراثًا أدبيًّا، ولكنها — لا شك — قد مهدت العقول والحواسَّ للإقبال على فن التمثيل، بل والسينما اللذين أخذناهما عن الغرب، بعد أن اتصلْنا به، وتأثَّرْنا بثقافته وفنونه، وإن كنا نخشى أن يكون تأثير هذه الفنون الشعبية على نظرة الجمهور إلى المسرح ثم إلى السينما قد كان تأثيرًا سيئًا، وربما رجع إليه السبب في أن جمهورنا العربي والمصري لم يستطع — حتى الآن — أن يتخلَّص تخلصًا تامًّا من نظرة الاستخفاف وأحيانًا الازدراء لهذين الفنين، وذلك بينما نرى أن فن التمثيل قد نشأ عند اليونان تحت تأثير الدِّين وفي ظل الدِّين، وحتى عندما خرج من نطاق الدين إلى نطاق الحياة المدنية، ظل محتفظًا باحترام الجماهير والدولة، بل وأصبحت دُورهُ من المؤسسات الرسمية التي ترعاها الدولة، وتحرص على ارتياد جميع المواطنين لها حرصًا حمل الدولة على ألَّا تجعل مشاهدته مجانية فحسب، بل وأن تدفع للمواطنين مكافأة على حضورهم لتعوِّض بعضَ أو كلَّ ما يفوتهم من كسب، وبخاصةٍ وأن حفلات التمثيل كانت تُقامُ في مباريات تدوم ثلاثةَ أيام، يخصص كل يوم منها لشاعر، وتمثَّلُ له طوال النهار ثلاثة تراجيديات متتابعة، ثم مسرحية هزلية كانوا يسمونها Satyre.

ولربما كانت هذه الظروف التاريخية من الأسباب الأساسية التي تفسِّر تعثُّرَ فن التمثيل في بلادنا حتى اليوم، وعجزه عن أن يحظى بإقبال الجماهير، وعن أن يتأصَّل في أدبنا كفنٍّ جادٍّ رفيع، وإذا كانت الطبقات المثقفة المتطورة لم تعد تنظر إلى المسرح كتشخيص أو كدُورٍ للهو والعبث بل والفساد، فإنه لا تزال هناك طبقات كثيرة من المحافظين بالمُدنِ والأرياف لم تتغير نظرتها، أو لم تكد تتغير، وإلى الآن لا تزال ترى من العار أن يعمل أبناؤها — وبخاصة بناتها — في دُورِ المسارح أو السينما.

المسرح في العالم العربي الحديث

يقول المؤرِّخونَ إن الفرنسيين أثناء حملتهم التي لم تعمِّرْ طويلًا في مصر، قد أقاموا بعض المسارح الخشبية ليمثِّلوا فيها بالفرنسية بعض الروايات للترويح عن جندهم، وإن الشعب المصري كان يسترق البصر من خلال الألواح الخشبية؛ لكي يشاهد ما يجري على تلك المسارح، ولكن هؤلاء المؤرخين لا يحدثوننا عن ظهور أثر للتمثيل باللغة العربية في مصر أو في غيرها من البلاد العربية إلا قُبيلَ منتصف القرن التاسع عشر بقليل.

ويقول جورجي زيدان عند حديثه عن مارون النقاش، في الجزء الثاني من كتابه عن «مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر»: إن مارون النقاش هذا هو مؤسس فن التمثيل باللغة العربية، ويقول في ترجمته له:

> وُلِدَ مارون النقاش في صيدا، وتربَّى في بيروت، وكان من حداثتِه ميَّالًا إلى العِلم، فأتقن الآداب اللغوية وغيرها، كالصرف والنحو والعروض والبيان والمنطق، وأخذ في نَظْمِ الشعر وهو في التاسعة عشرة، وتعلَّم الحسابات التجارية على الأصول الإفرنجية، وعلَّمها الكثيرين، فكان إمام هذا الفن في بيروت، وتعلَّم أيضًا القوانين الإدارية، وكان التجَّار يرجعون إلى رأيه فيها، وأتقن اللغة التركية والإيطالية والفرنساوية، وكان له ولع بالموسيقى، وارتقى في مبدأ عمره إلى رياسة كتاب جمرك بيروت، ثم انقطع للتجارة إلى آخر حياته.
>
> وكان فيه مَيلٌ إلى السفر مع صعوبته في ذلك الحين، فساح في سوريا كلها، ثم جاء الإسكندرية ومصر سنة ١٨٤٦م في أواخر أيام محمد علي، وشخص منها إلى إيطاليا وهي لا تزال يومئذٍ أكثر ممالك أوربا علاقة بالشرق، وحضر فيها تمثيل الروايات على المراسح، فأدهشه ما في ذلك من اللَّذة والفائدة بتمثيل

> العِبرَةِ حتى يراها الناس رأي العين، وخَطرَ له أن ينقل هذا الفن إلى العربية؛ لفائدة أبناء وطنه، وأخذ في العمل حال رجوعه إلى بيروت، فضَمَّ إليه جماعة من أصدقائه الشبان النُّجباء الأدباء، وأخذ يعلمهم التمثيل، وألَّفَ رواية «البخيل»، وهي أول رواية تمثيلية أُلِّفتْ في اللغة العربية، فعلمهم أدوارها حتى أتقنوها ومثَّلوها في بيته سنة ١٨٤٨م، في ليلة حضرها قناصلُ المدينة وأعيانُها، فأعجبوا بما شاهدوه من دقة التمثيل وإتقان التأليف، مع حداثة هذا الفن، فشاع خبر ذلك حتى تناقلتْه الصُّحفُ الإفرنجية، فزاد نشاطًا وإقدامًا، فألَّف رواية «أبي الحسن المغفل»، أو «هارون الرشيد»، ومَثَّلها في بيته أيضًا في أواخر سنة ١٨٥٠م، ودعا إليها والي سوريا وبعض الوزراء ورجال الدولة، وكانوا يومئذٍ في بيروت، فأعجبوا به، وأثنوا على نشاطه، ولمَّا تحقق نجاح عمله أنشأ مرسحًا خاصًّا بالتمثيل بجانب منزله خارج باب السراي بفرمان سلطاني — وقد تحوَّلَ بعد موته إلى كنيسة عملًا بوصيته، وفي هذا المرسح شَخَّص رواية «الحسود السليط» وهي كثيرة الفكاهة والعبرة، وكان مع ذلك يتعاطى أشغاله التجارية، وإنما يشتغل بالتمثيل حبًّا في الفن، وكذلك سائر أصدقائه الممثلين، وكانوا في بادئ الرأي يتزلفون إلى الناس ويتملقونهم ليحضروا تمثيلهم، ثم صار الناس يتقاطَرون إليهم، وقد نبغ منهم بعد ذلك جماعة من كبار الوجهاء، وأهل الأدب، ولو مَدَّ الله بأجل النقاش لكان لفن التمثيل شأن آخر، ولكنه توفي في ١٨٥٥م في طرسوس، وكان قد ذهب إليها لبعض أشغاله التجارية، وهو لم يتجاوز الثامنة والثلاثين من عمره.
>
> فخلف النقاش في أهل بلاده حُبَّ التمثيل، ورغَّبَ بعض أدباء بيروت في هذه الصناعة، فجعلوا يمثلون الروايات في المراسح الخصوصية، أو المدارس الكبرى، أو المراسح العمومية، وأشهرها مرسح سوريا … ومن قدماء المشتغلين في سوريا بعد النقاش سعد الله البستاني الذي مثَّلَ رواية انتظم في سلكها جماعة من نوابغ الشبان يومئذٍ …

واعتمادًا على هذا النص يمكن القول بأن فن التمثيل العربي قد ابتدأ في سوريا، التي كانت تشمل عندئذٍ سوريا الحالية ولبنان وفلسطين والأردن، ولكن هذا الفن لم يتطوَّر ويترعرع ويزدهر في البلاد السورية، بل انتقل إلى مصر؛ وذلك لعدة أسباب، منها: أن مصر كانت قد وصلت إلى نوع من الاستقلال الذاتي عن الحكم التركي بجهله وتعصبه

وظلمه وظلامه، حتى أصبحت تبعيتها لتركيا تبعية شكلية، لا تكاد تعدو الإتاوة السنوية، التي يرسلها والي مصر إلى الآستانة، ثم الدعاء للخليفة التركي على المنابر في خطب الجمعة، واستطاعت مصر — بفضل هذا التحرر — أن تفتح أبوابها للحضارة الإنسانية التي آلت إلى الغرب، وأن تأخذ بأسباب تلك الحضارة، مما رفع مستواها المادي والثقافي فنمت ثروتها، وازداد عدد سكانها، وتبدَّدَ بعض الظلام المخيم عليها، وتفتحت أذهانها إلى تلقي فن جديد كفن التمثيل، حتى رأينا خديويها نفسه إسماعيل يبني في عاصمتها دارًا للأوبرا، وكل ذلك بينما كان حكام الأتراك في البلاد العربية الأخرى لا يزالون يناقشون ما إذا كان الإسلام يُجيز فن التمثيل أو يحرمه؟ وحتى من سمح به من أولئك الحكام، لم يكن يرتاح إلى انتشاره في ولايته، إمَّا لتعصب ديني غبي وغيرة كاذبة على الخلفاء السابقين إذا كانت الرواية المسرحية تتعرض لأحد منهم، كما حدث في رواية «هارون الرشيد» التي أَلَّفها مارون النقاش، وقيل إنه تعرض فيها لنكبة الرشيد للبرامكة، فغضب لذلك الحاكمُ التركيُّ متظاهرًا بالغيرة على سمعة الرشيد، ولعله قد غضب في حقيقة الأمر خوفًا على سيده الخليفة التركي وعلى أمثاله من حكام الولايات الذين يتضاءل إلى جوار ظلمهم وغدرهم فَتْكُ الرشيد بالبرامكة.

وعلى أية حال، فالثابت تاريخيًّا أن مَن نجح في فن التمثيل، وأحسَّ من نفسه القدرةَ عليه من إخواننا السوريين، كان لا يلبث أن ينزح بفنه إلى مصر؛ حيث المجال أوسع، والإمكانيات أيسر، والجَوُّ السياسي والاجتماعي أكثر حرية وانطلاقًا، وإن يكن هذا الفن قد ظل عشرات السنين منظورًا إليه في مصر — وبخاصة من الطبقات المحافظة — نظرة التوجُّسِ والريبة من الناحية الأخلاقية؛ وذلك لاختلاط النساء بالرجال في التمثيل، وظهور النساء على خشبة المسرح أمام الجماهير، وبخاصةٍ عندما كانت المرأة لا تزال محجبة، والناس يتقاتلون حول السفور وعدمه، ويثور جانب كبير من الناس ضد قاسم أمين، عندما يطالب بتحرير المرأة، ويدعو إلى السفور.

ومهما يكن من شيء، فالثابت — كما قلنا — أن رواد فن التمثيل في سوريا لم يلبثوا أن نزحوا إلى مصر، حاملين معهم هذا الفن، وكانت أول فِرقةٍ وفدت إلى مصر هي فرقة سليم النقاش ابن أخي مارون، والظاهر أن الإسكندرية كانت أكثر تحررًا من القاهرة؛ ولذلك اختارتْها تلك الفرقة فنزلت بها في ديسمبر سنة ١٨٧٦م، وكانَت هذه الفرقة تتكوَّن من ١٢ ممثلًا وأربع ممثلات، وأخذت تمثِّل على مسرح زيزينيا روايات مترجمة عن الفرنسية مثل «هوراس»، و«متريدات»، ثم «عايدة» إلى أن أخذ سليم النقاش يؤلِّف روايات شرقية

جديدة، ولكن يبدو أن الفرقة لم تلق ما أملتْ من نجاح وإقبال؛ ولذلك لم يلبث رئيسها سليم النقاش وعضو من أعضائها البارزين، وهو أديب إسحق أن انفصلا عنها؛ لكي يعملا بالصحافة، وإن تكن الفرقة قد ظلت قائمة برياسة أحد أعضائها، وهو يوسف خياط، كما ظلت تمثل على مسرح زيزينيا؛ حيث لاقت رواية «صنع الجميل» بعض النجاح، ثم انتقلت إلى القاهرة؛ حيث مثلت في سنة ١٨٧٨م على مسرح الأوبرا أول مسرحية باللغة العربية وهي رواية «الظلوم»، التي أغضبت الخديو إسماعيل؛ إذ ظن أنها نقد لأساليب الحكم في ذلك الوقت، فطَرَدَ الجَوْقَةَ من مصر.

ومضت فترة من الزمن قبل أن تأتيَ فرقة سورية أخرى إلى مصر، والراجح أن فرقة أحمد أبو خليل القباني الدمشقي لم تأتِ إلى مصر إلا في سنة ١٨٨٤م؛ حيث أخذت تمثل في قهوة الدانوب، وكانت في تمثيلها تجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى، وقد سجلت لنا الصحفُ أسماء عِدةِ روايات مثلتْها مثل: «أنس الجليس»، و«الشيخ وضاح»، و«مصباح»، و«قوت الأرواح»، و«عنترة العبسي»، و«عفة المحبين»، ثم أخذت تمثل على مسرح زيزينيا؛ حيث قدمت مسرحية «العلم المتكلم».

وفي هذه الفرقة كان الشباب يمثلون أدوار النساء، وكان أبو خليلٍ يقوم بالغناء، بينما كان يمثل إسكندر فرح دَورَ البطولة، والراجح أن تكوين هذه الفرقة من رجال فحسب هو الذي مكَّنها من أن تجول في بلاد القُطرِ المختلفة، بل وفي بعض قرى ريف مصر.

هذا ولعلَّ القباني هو صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في مصر، وربما كان ذلك لأن فنه لقي هوى وقبولًا في نفوس المصريين؛ وذلك لأنه لم يكن فنًّا تمثيليًّا خالصًا، بل كان يجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء، وكان القباني يجيد فنَّي الموسيقى والغناء والتلحين والراجح أيضًا أنه هو الذي بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر، ومهَّدَ الطريق للشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهما ممن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر.

وكما حدث في فرقة سليم النقاش التي خرجت منها فرقة يوسف خياط، حدث في فرقة القباني؛ إذ كوَّنَ أحد ممثليها وهو إسكندر فرح فرقة خاصة سماها: «جوق مصر العربي»، وإلى جوارها ظهرت فرق أخرى مثل مسرح قرداحي، ومسرح رومانو التي كانت تمثل مسرحيات مترجمة مثل «أستير» و«تليماك» وأخرى عربية مؤلَّفة مثل «هارون الرشيد».

وإلى جوار هذه الفرقة المختلفة قامت جماعات من الهُواة مثل نادي المعارف الذي كان يضُمُّ هواة من موظفي السكة الحديد والبريد.

هذا ولا يجوز أن ينسينا مجهود إخواننا السوريين في نشر فن التمثيل في مصر مجهودًا محليًّا عاصر مجهود إخواننا السوريين، بل لعله سبقهم ببضع سنوات، وهو

ذلك المجهود الكبير الذي قام به يعقوب صنوع اليهودي المصري الشهير بأبي نضارة (١٨٣٩–١٩١٢م).

وقد أورد الدكتور محمد يوسف نجم في رسالة الدكتوراه التي تقدَّمَ بها لكلية الآداب بجامعة القاهرة في سنة ١٩٥٥م عن الأدب المسرحي بمصر والشام في العصر الحديث حتى الحرب العظمى الأولى ما ذكره أبو نضارة نفسه عن تأسيس مسرحه في محاضرة ألقاها في باريس سنة ١٩٠٣م؛ حيث قال:

> ليس من السهل أن أروي قصة مسرحي، ذلك المسرح الذي كان — في الواقع — يستدِرُّ دموع الفرح في عيني، غير أنها كانت — في الغالب — مصحوبة بالألم.
>
> وُلِدَ هذا المسرح في مقهى كبير، كانت تُعزَفُ فيه الموسيقى في الهواء الطلق، وذلك في وسط حديقتنا الجميلة «الأزبكية»، في ذلك الحين، أي في سنة ١٨٧٠م، كانت ثمة فرقة فرنسية قوية، تتألَّف من الموسيقيين والمطربين والممثلين، وفرقة تمثيلية إيطالية، وكانتا تقومان بتسلية الجاليات الأوربية في القاهرة، وكنت أشترك في جميع التمثيليات التي تُقدَّم في ذلك المقهى، إذ كانت الفرنسية والإيطالية اللغتين اللتين أحببتُهما حبًّا جمًّا، ودرست كبار كتَّابهما المسرحيين.
>
> وإذا كان لا بد لي من أن أعترف، فلأقل إذن، إن الهزليات Les Farces والملاهي Les Comedies، والغنائيات Les Operettes، والمسرحيات العصرية Les Drames التي قُدِّمت على ذلك المسرح هي التي أوحت إليَّ بفكرة إنشاء مسرحي العربي، ولقد منَّ الله عليَّ؛ إذ ساعدني في هذا السبيل، وقبل أن أُقْدِمَ على إنشاء مسرحي المتواضع، قمت بدراسة جدية للكتَّاب المسرحيين الأوربيين، وبخاصة جولدوني Goldoni وموليير، وشريدان Sheridan وذلك في لغاتهم الأصلية.
>
> وعندما أحسست بأنني أصبحت مُتمكنًا — إلى حد ما — من الفن المسرحي، كتبت غنائية من فصل واحد، باللغة العامية، وأقحمتُ فيها بعضَ الأغاني الشعبية الشائعة، وعلَّمتُ أدوارها لعشرة من الشبان الأذكياء، الذين اخترتهم من بين تلاميذي، وتزيا أحدهم بزي امرأة، وقام بدور العاشقة.
>
> ثم مضيت إلى قصر عابدين، وقدَّمت مخطوطة هذه الغنائية إلى خيري باشا، وهو الذي كان يتولى الإشراف على احتفالات الخديو إسماعيل، ورجوت سعادته أن يقدمها، مع أصدق الاحترام، إلى سموِّه، كما قلت له: إنه يعد تنازلًا منه، أن

يسمح مقامه السامي بمساعدتي لإرشاد مُواطنيَّ، في الطريق الشائك، الذي يؤدي بهم إلى الرُّقي والمدنية، فيتكرم سموه أن يشرِّفَ مسرحيتي الصغيرة، بأنظاره السامية، ويشجعَني على إقامة مسرح للمواطنين، الذين لا يزالون لا يألفون الفن المسرحي، ولا يفهمون شيئًا من الأوبرات الإيطالية الكبرى، والكوميديات الفرنسية الرائعة، التي أقام الخديو المحبوب، من أجلها، مسرحين عظيمين.

ويبدو أن خيري باشا، الذي كانت تربطني به صداقة وثيقة، قد استخدم كل ما أُوتيَ من بلاغة، كي ينهى إلى السيد العظيم رسالتي، وقد وُفِّقَ إلى أن يقرأ له غنائيتي، وأن يحصل على الإذن بتمثيلها، على المسرح الموسيقي Theatre-Concert، في حديقة الأزبكية.

وقد ابتعث هذا الخبر السعيد الهِمَّةَ في نفوس ممثليَّ، وفي نفسي، ودفعنا إلى التوفُّرِ على استظهار أدوارنا، كما قمت باستظهار خطابي الذي أعددتُه، لأبسطَ فيه فوائد المسرح.

كان افتتاح مسرحي العربي حدثًا من أحداث القاهرة، ولن أنسى تلك الليلة، على الرغم من الاثنتين والثلاثين سنة، التي تفصل بيني وبينها.

وقد غصت الصالة والألواج بالجمهور، منذ الساعة الثامنة، وكان عدد الواقفين منهم يربو على عدد الجالسين، وشهد الحفلةَ رجالُ البلاط، والوزراء جميعًا، ورجال السلك السياسي الأوربي، وقامت «الأوركسترا» الوطنية، بعزف النشيد الخديوي، ثم ارتفعت الستارة عن المسرح؛ حيث كنت أقف محاطًا بممثلي، وأخذتُ في تقديم التمثيلية إلى الجمهور.

وكان المنظر الماثل أمامي مهيبًا، ولا أبالغ إذا قلت إنني كنت أرى أمامي أكثر من ثلاثة آلاف شخص، بين رجل وامرأة، من مختلف الأجناس يرتدون ملابس من جميع البلاد.

وقد استُقبِلنا بعاصفة من التصفيق، وكانت عبارة «برافو» تنهال علينا بمختلف لغات برج بابل، وكان قلبي يخفق بشدة، ذلك أنه إذا أحجم اثنان من ممثلي، عن التعاون معي، فإن الإخفاق الذريع، سيكون من نصيبي حتمًا.

وكان الخطاب الذي أعددته، منشورًا في برنامج الحفلة، واستجمعت شجاعتي، ثم أغلقت عيني — إذ كان منظر الجمهور المُحتشِد، يبعث الخوف في نفسي — ثم بدأت ألقي خطابي، بصوت قوي واضح النبرات، وختمت الخطاب

شارحًا للمستمعين من المواطنين، معنى المسرحية، ثم حدثتهم قليلًا عن موضوع غنائيتي.

وقد صفقوا للخطاب، لا لأنه يستحق التصفيق، بل لما فيه من جديد، ثم أُنزِلت الستارة ورُفعت ثانية، بعد عزف مقطوعة من الموسيقى التركية.

ولقد شجعني نجاح هذه المسرحية، على ألَّا أتوقف أبدًا، بل مضيت في سبيلي قُدُمًا، وكان عليَّ أن أؤلِّفَ فرقة تمثيلية حقيقية، تضمُّ ممثلاتٍ من النساء، لا من رجال تنكروا في أزياء النساء.

ولقد وُفِّقتُ — في ذلك الحين — إلى العثور على فتاتين فقيرتين جميلتين، كانتا على جانب من الخلق القويم، وفي أقل من شهر واحد، تعلمتا القراءة، ولم تجدا صعوبة في القيام بالأدوار الصغيرة، التي كنتُ أكتبها في مسرحياتي لهما خاصة.

وقد بعث ظهورهما على المسرح في نفوس الجمهور شعورًا فياضًا من الغِبطة، جعله يستقبلهما ويُحييهما بموجةٍ من الاستحسان، ممَّا شجعَهما على الاستمرار، وعلى أداء أدوار أكثر أهمية، وأصبحتَا في خلال بضعة شهور نجمتين لامعتين، في ذلك المسرح الناشئ الذي قدمتُ عليه — خلال سنتين — اثنتين وثلاثين مسرحية، من تأليفي المتواضع، هذا إلى جانب مسرحيات أخرى، قام بترجمتها عن الفرنسية بعضُ زملائي.

وبعد مرور أربعة شهور على قيام هذا المسرح القومي، دعاني الخديو إسماعيل وفِرقتي إلى التمثيل على مسرحِه الخاصِّ في قصر النيل، وبعد أن مثلْنا مسرحيتَيْن، قال لي أمام الوزراء وكبار رجال القصر: نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي، فإن كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك، قد عرَّفت الشعب على الفن المسرحي، فاذهب، فإنك «موليير مصر»، وسيبقى اسمك كذلك أبدًا.

ومع ذلك، فإن هذا المجهود الضخم لم يشفع له عند الخديوي إسماعيل، عندما مثل أبو نضارة على مسرحه روايةَ «الوطن والحرية»، التي رأى فيها الخديوي مساسًا بحكمه وبحاشيته، فأمرَ بإغلاق المسرح، ومنذ ذلك الحين انصرفَ أبو نضارة عن المسرح إلى ألوان أخرى من النشاط، أَخَصُّها الصحافة، ثم اتصل بجمال الدين الأفغاني، وظل يُزاول نشاطه السياسي إلى أن أمر الخديو بطرده من مصر، فغادرها إلى باريس؛ حيث ظل يواصل نشاطَه الصحفي والسياسي حتى توفي سنة ١٩١٢م.

المسرح الغنائي

وبعد «أبو نظارة» لم يظهر من بين المصريين مدير لفرقة محلية جديدة، حتى استقلَّ الشيخ سلامة حجازي عن الفِرقِ السورية التي عمل معها كمغنٍّ وملحن وممثل فترةً من الزمن، مثل فرقة إسكندر فرح والقرداحي، وألَّفَ سنة ١٩٠٥م فرقةً غنائية خاصة به، ظلَّ يُديرها ويقدِّمُ بواسطتها المسرحيات الغنائية في مصر شتاءً، وفي سوريا ولبنان صيفًا، مع انقطاعه — فترات قصيرة بسبب مرض الفالج الذي أصابه في شقه الأيسر سنة ١٩٠٩م — عن الإدارة الفعلية لفرقته، وتخلِّيه عن تلك الإدارة لأحد أفراد الفرقة، وهو عبد الله عكاشة إلى أن توفِّي في سنة ١٩١٧م.

ولقد تحدَّث عنه محمد تيمور الذي اشتغل بالمسرح مؤلِّفًا وممثلًا وناقدًا في كتابه «حياتنا التمثيلية»، فقال:

> لم يكن الشيخ سلامة — وإن علا أمرُه — ذا درايةٍ بالفن، تؤهلُه لرفع مناره، والبلوغ به الأمد الذي لم يصل إليه أحد بعدُ؛ ولهذا نراه في أطواره الثلاثة لم يفعل شيئًا فنيًّا ذا قيمة كبيرة، اللَّهمَّ إلَّا في عهده الأخير؛ حيث كان يُجاري الأجواق الفنية، ولكنَّه كان يحب الفن حبًّا جمًّا، وكان يعمل بنصيحة كلِّ مخلصٍ صادق القول والفعل، غير أن أنصاره لم يكن لهم دراية كبرى بالفن؛ ولهذا لم يُخرِج الشيخ لنا في الشطر الثاني من حياته التمثيلية غير رواية «ابن الشعب»، و«تسبا»، و«نتيجة الرسائل»، و«عواطف البنين»، و«اليتيمتين»، و«الحرم الخفي»، وكلها روايات مترجمة لا قيمةَ لها من الوجهة الفنية، غير أن الشيخ لم يقصر مطلقًا في إخراج هذه الروايات على الشكل الذي يتطلبه الفن،

فكان يصرف من أجلها ما في جيبه من المال، ولم يكن ذلك بالقليل، بل أرغمه تفانيه في خدمة الفن أن يمثِّلَ دَورًا قصيرًا لا أهمية له في «نتيجة الرسائل»، ولم يمنعْه ذلك أن يُخرِجَ للناس رواية خالية من الألحان، مع أن الألحان في كل وقت رأس ماله الذي لم يفنه غير الموت.

أجل كان الشيخ يحب التمثيل كثيرًا، ألم تجده في مسرح المنصورة يمسك بيده مطرقة عامل المسرح ليدق بها مسمار منظر من المناظر في رواية «العذراء المفتونة»، ولم يكن له فيها دور يمثله؟!

هذا هو مجهود الشيخ الفني وهو قليل فنيًّا، وبالنسبة لشهرته الكبيرة، فكل رواياته كانت تلحينية، اللَّهمَّ إلا بعض روايات لم تكن ذات قيمة فنية كبيرة، ولكن نتيجة هذا المجهود كانت كبيرة جدًّا، وهي التي خطت بالتمثيل والجمهور خطوات عظيمة، بل كانت الصلة بين التمثيل القديم والتمثيل الجديد.

كان الشيخ سلامة جاهلًا بالفن، ولكن الله قيَّض له دواعيَ أخرى وُجِدت في طبيعته واستعاض بها عن العلم، أولها: صوته الشجي الذي كان يملك به عنان جمهوره، وثانيها: إرادته الحديدية التي كانت تنسف العقبات، وتجتاح الصدمات، وثالثها: إسراف المال بلا حساب في سبيل فنِّه، لا ننكر على الشيخ عبقريته في التلحين الشرقي، فقد كان يؤلِّفُ النغمات المسرحية ويغنيها بصوته الجميل، فيجتذب قلب جمهوره، ويمتلك عليه نفسه، ولا ننكر عليه إرادته التي شهدناها في كل موقف من مواقِفِه التمثيلية، فقد لبث الشيخُ خمسة وعشرين عامًا يمثِّل دون أن نسمع أنه رجع إلى الوراء لانشقاق ممثِّل عنه، أو لتفوُّقِ ممثلٍ آخر عليه، بل كان يمثِّل وهو مريض، في الوقت الذي تعدَّدت فيه الأجواق الجدية والهزلية، ولا ننكر على الشيخ إسرافه المال في سبيل فنِّه، وكيف ننكر عليه ذلك وتلك طبيعةٌ في نفسه لم تفارقه حتى في ساعات ضنكه وفقره؟! أينسى القارئ الكريم المناظر المُتقنةَ المُدهِشةَ التي كان يقدِّمها لنا الشيخ في روايات «هملت»، و«شهداء الغرام»، و«تليماك»، و«ضحية الغواية»، و«نتيجة الرسائل»، وغيرها من الروايات الشهيرة؟! كل هذه العوامل كانت سببًا في إقبال الناس على دار التمثيل العربي؛ لمشاهدة ما كان يقدِّمه الشيخُ لهم من الروايات، أقبل الجمهور ليرى فنَّ الشيخ فأدهشه الفن، وما كان هذا الفن بالفن الحقيقي، ولكنه كان في المناظر والملابس، رأى الجمهور على المسرح شيئًا لا يكدُّ ذهنه لفهمه، رآه

سهلًا جميلًا متقنًا بهجًا، يخطف البصر، ويحيِّرُ الفكر، موافقًا لعقلِه وشعوره ودرجة فهمه، فأقبَلَ عليه ولهج بكلمة «تمثيل»، وابتدأ يُدرك أن التمثيل فنٌّ من الفنون ذو قيمة كبيرة، بعد أن كان يذهب لمسرح عبد العزيز لتمضية جزء من وقته كان يقضيه في قهوة ماتاتيا أو في سبلنددبار، مَكثَ الجمهور يعبد الشيخ سلامة حجازي مدة طويلة؛ لأن الشيخ سلامة حجازي أتى للجمهور بما يوافق أمياله، ولم يخرج به دفعة واحدة عن الدائرة الصغيرة التي رسمها الجمهور لنفسه، فعَهْدُ الشيخ سلامة كان عهد الصلة بين التمثيل القديم والجديد، وهو الذي مشى بالجمهور من الحالة الرَّثَّةِ إلى الحالة النَّضِرةِ، وهيَّأه لاستقبال الفن الصحيح، الذي ما زلنا نتخبط لتحقيقه.

ولو كان الشيخ عالمًا بأسرار الفن، وقدَّمَ للجمهور شيئًا فنيًّا في ذلك العهد، لنَفَرَ منه الجمهور ولذهبت أتعاب الشيخ أدراج الرياح.

وأمَّا عن الشيخ سلامة كممثل، فيقول محمد تيمور: «كثير من الناس يرمي الشيخ سلامة حجازي بأنه كان لا يُحسِنُ التمثيل بالمرة، والشيخ — كما نعلم — لم يتلقَّ التمثيل في مدرسة، أو عن أستاذ قادر، ولكنه تعلَّمَه في مدرسة التجارب، وهو وإن كان لم يصل لتحسين إلقائه، ولكنه وصل أخيرًا لإجادة كثير من الأدوار التي لم يبزه فيها ممثل كدور هملت وجيوفاني والسنان.»

ويقول أخيرًا عن الشيخ سلامة كمنشد: «أمَّا طريقة إنشاده، فكانت تختلف عن طريقة المغنين، وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية، فإذا لحَّنَ لحنًا للجحيم سمعت منه عزيف الجن، وإذا لحن لحنًا غراميًّا شممت منه أرج الحب، وإذا لحن لحنًا دينيًّا دخلت في نفسك الهيبة والجلال إذا سمعته، وما زالت ألحانه تُغنَّى إلى الآن، حتى إن بعضهم كان ينظم لها كلامًا هزليًّا ويغنيها في الكازينو دي باري، ولقد اجتهد بعضهم في تلحين روايات أخرى حتى الآن، ولكنه لم يُفلح في ذلك لجهلِه الذوقَ المسرحيَّ الذي نبغَ فيه المرحوم.»

«والواقع أن الشيخ سلامة حجازي قد جدَّدَ في الغناء العربيِّ تجديدًا خطيرًا، لم يكن يستطيعُ بدونه أن يدخل المسرح، وأن يصبح جزءًا من الحوار، أو متمِّمًا له، أو على الأقل جزءًا من المسرحية، وذلك بحذفِه للتواشيح والمقدِّماتِ والليالي والتقسيمات الموسيقية، التي كانت تسبق دائمًا الغناء، وتُمهِّدُ له تمهيدًا طويلًا، لا يمكن أن يتفق مع التمثيل المسرحي، وهو بهذا الإصلاح الكبير قد مهَّدَ للموسيقى والغناء المسرحيَّيْنِ، وعبَّدَ الطريق لظهور عِملاقِ الموسيقى المسرحية الشيخ سيد درويش، الذي علا نجْمُه في هذا الفن رغم حداثة

سنه، وقصر عمره، وإن يكن المسرح الغنائي لم يُكتبْ له البقاءُ فضلًا عن الازدهار والتقدُّم بعد هذين الرائدين حتى يومنا هذا، فيما عدا بعض الفلتاتِ مثل المسرح الغنائي الذي ثابرتْ فيه بعض الوقت السيدة منيرة المهدية.»

المسرح الفني

إذا كانت الفرقُ السورية التي سبق أن تحدثْنا عنها والفرق المصرية المحلية التي عاصرتها قد استطاعت أن تبتدئ الفنَّ المسرحيَّ في مصر أن تجتذبَ إليه جمهورًا من المصريين؛ وذلك بفضل مواهب بعض رواد هذا الفن واستعانتهم بالفنون الأخرى المُحبَّبَة للجمهور والمألوفة لديه كفن الموسيقى وفن الغناء، إلا أننا نستطيع أن نطمئن إلى أحكام ناقدٍ نزيهٍ مثقفٍ مثل محمد تيمور؛ لنقرر أن المسرح بمعناه الفني المستقل بأصوله ووسائله الخاصة لم يظهر في مصر إلا بفضل جورج أبيض الذي وُلِدَ في بيروت سنة ١٨٨٠م، وتلقى دروسه في «مدرسة الحكمة»، وتثقف في اللغة الفرنسية، ثم هاجر إلى مصر في سنة ١٨٨٩م؛ ليعمل ناظرًا لمحطة سيدي جابر، مع الاستمرار في مزاولة فن التمثيل كهواية مع بعض الفِرقِ الأجنبية التي كانت تعمل في الإسكندرية حتى جمع بعض المال وحَظِيَ بتعضيد ومساعدة الخديو عباس الثاني، فسافر إلى باريس في سنة ١٩٠٤م؛ حيث تلقَّى فن التمثيل على كبار أساتذته في العاصمة الفرنسية، وتتلمذ بنوع خاص للممثل الفرنسي الكبير «سيلفيان»، وعاد من باريس إلى مصر في سنة ١٩١١م، ومعه فرقة من الممثلين الفرنسيين الذين أخذوا يمثلون الروايات الفرنسية في القاهرة والإسكندرية، حتى طلب إليه «سعد زغلول» وزير المعارف عندئذٍ بأن يُعْنى بالتمثيل العربي بعد أن كان قد انقطع فترة من الزمن عن التمثيل بالفرنسية، فألَّفَ في سنة ١٩١٢م جوقة تمثل بالعربية، اختار أفرادها من الممثلين الذين كانوا يعملون وقتئذٍ بالفرق المسرحية المختلفة كفرق القرداحي وإسكندر فرح والشيخ سلامة، وكان من بين أفرادها ممثلون بارزون مثل عبد الرحمن رشدي وعزيز عيد وأحمد فهيم ومحمد بهجت، وابتدأَت الفرقة بتمثيل مسرحية من فصل واحد، ألفها الشاعر حافظ إبراهيم، وهي «جريح بيروت»، ثم مثلت على مسرح عباس بالقاهرة، ومسرح الحمراء بالإسكندرية، ثم مسرح الأزبكية، ومسرح الأوبرا عدة روايات كبيرة مترجمة

مثل مسرحية «أديب» لسفوكليس التي ترجمها فرح أنطون وشهدها الخديو، ومسرحية «عطيل» لشكسبير وقد ترجمها خليل مطران، ثم مسرحيات موليير الهزلية الشهيرة التي ترجمها عثمان جلال زَجَلًا ولاقت نجاحًا كبيرًا، مثل: «ترتيف»، أو «الشيخ متلوف»، و«مدرسة الأزواج»، و«مدرسة النساء»، و«النساء العالمات»، كما مثلت مسرحية «لويس الحادي عشر» التي اشتهر جورج أبيض بتمثيل دور البطولة فيها، وغيرها من المسرحيات حتى اندمجت فرقة أبيض في فرقة عكاشة سنة ١٩١٣م، وبذلك ابتدأ جورج أبيض مرحلة جديدة في فن التمثيل؛ إذ أخذ يقدِّم مسرحيات تجمع بين التمثيل والغناء. وإذا كانت فرقة أبيض عكاشة لم تدُمْ أكثر من موسم واحد، ثم انحلت في نفس العام، أي سنة ١٩١٣م فإن جورج أبيض قد عاد فاتفق في أكتوبر سنة ١٩١٤م مع الشيخ سلامة حجازي وألفا جوق أبيض وحجازي الذي مثل رواية «صلاح الدين الأيوبي»، و«عايدة» وغيرهما، وذلك بعد أن حاول أن يعود فيستقل بفن التمثيل عن غيره من الفنون، وألف فرقة تمثيل خالصٍ، مثَّلت بعض عيون الأدب الغربي مثل «روي بلاس» لهيجو التي ترجمها نقولا رزق الله، ومسرحية «قيصر وكيلوباترة» لبرنارد شو التي ترجمها إبراهيم رمزي.

وقد ظل جورج أبيض والشيخ سلامة يعملان معًا حتى انفصلا في أغسطس سنة ١٩١٦م.

وبالرغم من أن جورج أبيض قد اتُّهِمَ بأنه لا يجيد التمثيل إلا في الأدوار الثلاثة التي تعلمها على أستاذه سيلفيان، وهي أدوار «أوديب» و«عطيل» و«لويس الحادي عشر»، إلا أن الناقد الكبير محمد تيمور في كتابه: «حياتنا التمثيلية» لا يقبل هذا الاتهام؛ إذ نراه يورده، ثم يتابع الحديث؛ قائلًا: «ثم أخرج جورج «قلب المرأة» و«في سبيل الوطن»، ممثلًا فيهما دورين عصريين نبغ فيهما نبوغًا حسده عليه أصدقاؤه قبل أعدائه، أخرج للناس الدورين في شكل جديد لم يعهده الناس فيه، فكان في قلب المرأة عاشقًا ضرم الحب أنفاسه، تارة رافع الرأس وطورًا ذليل النَّفسِ، وكان في مسرحية في سبيل الوطن بطلًا كبيرًا عصريًّا، يهدأ ويثور عند الحاجة، ثم مثل مكبث وكين وبهما عادت إليه ثقة الجمهور، وعرف الناس أنه ممثل كبير، لا يعجز عن خلق الأدوار بما توحيه إليه نفسه الهائجة، لقد بلغ جورج في الدَّورينِ الغاية التي لم يصل إليها ممثلٌ قَبلَه، وبها ملك زمام جمهوره، يتحكم فيه كما يشاء، بل من ذلك العهد أصبح ثقيل الجيب لا يشكو ضيقًا ولا عُسْرًا، ومثل بعدهما دور «شارل السادس» بشكل جديد وبإتقان مدهش، فمن أين أتت لجورج هذه القدرة؟ وعلام يظهر لنا أحيانًا ضعيفًا وطورًا قادرًا؟ هل هذا سببه تلك الهِمَّة التي تضيء حينًا ثم

تنطفئ؟ بل هناك سبب آخر لضعف جورج وهو إقدامه على الأدوار التي لا توافق مزاجه، ولا تتحد مع طبيعته، ولكنه فهم ذلك أخيرًا؛ ولهذا نراه يُحْجِمُ عن أدوار كثيرة، فجورج بلا نزاع ممثل قادر على تمثيل التراجيدي والدرام والكوميدي دوراماتيك، ولكنه يعجز عن تمثيل أدوار الكوميدي الأخلاقية الهادئة الساكنة؛ ولذلك رأيناه عظيمًا في قلب المرأة وصغيرًا في مصر الجديدة» (ص١٤١–١٤٣).

انتشار فن التمثيل في مصر

وقُبيلَ الحرب العالمية الأولى، يمكن القول بأن فنَّ التمثيل أخذ المصريون ينظرون إليه نظرة جدية، ففي سنة ١٩١٢م تحدِّثُنا جريدة الأهرام أن بعض الشبان قد عقدوا في أواخر ذلك العام اجتماعًا بمكتب الأستاذ محمود خيرت المحامي، وقرروا تأليف جمعية أنصار التمثيل، وإخراجَ رواية «دافيد جرك» المنقولة عن الإنجليزية، وكان من بين أعضاء هذه الجمعية الأستاذ عبد الرحمن رشدي والأستاذ سليمان نجيب، إلا أن الجمعية صادفت صعوباتٍ ماليةً كبيرة، لم تستطع التغلُّبَ عليها، فانسحب منها بعض الأعضاء في أوائل سنة ١٩١٤م، بينما انضم إليهم بعضُ الهُواةِ أمثال محمد عبد الرحيم ومحمد تيمور وأحمد رامي وعبد الحليم البيلي ومصطفى غزلان، وكان أحمد حشمت باشا ناظر المعارف العمومية رئيس شرف للجمعية، واهتم الأستاذ جورج أبيض بمجهودهم، وأشرف بنفسه على إخراج الرواية التي مثِّلت في أواخر سنة ١٩١٤م لأول مرة، كما أن الجمعية مثلت أمام السلطان حسين في سنة ١٩١٨م بمناسبة العيد السنوي للجمعية الخيرية الإسلامية.

وفي أثناء الحرب فكَّرَ جماعة من الماليين في إنشاء شركة ترقية التمثيل العربي؛ لتقوم بتمثيل روايات من جميع الأنواع، غنائية وغير غنائية، على أن تكون كل رواياتها مؤلَّفة، ولها صبغة مصرية أو شرقية، وكان من أنجح التمثيليات التي قدمتْها — فيما تقول الأهرام — رواية «الراهب المتنكر» لكاتب متنكر، عُرِضت على مسرح الأوبرا ثلاث مرات في موسم سنة ١٩١٦م وكان كاتبها المتنكر هو الأستاذ أمين الخولي الذي كان عندئذٍ تلميذًا بمدرسة القضاء الشرعي، ولم تكن تقاليد تلك المدرسة تسمح بأن يكتب طلابها للمسرح.

وأنشئت الشركة في سنة ١٩٢١م، وبنَتْ مسرح حديقة الأزبكية الحالي، إلا أن الشركة كادت تنحلُّ لافتقارها إلى الرجل الفني الاختصاصي في فن التمثيل.

وإلى جوار نشاط هؤلاء الهواة، كانت تقوم عدة فرق متكاملة مثل فرقة عبد الرحمن رشدي التي نشأت في سنة ١٩١٧م، وكان جميع أعضائها من الشباب المتعلِّم، ومن أبناء الأسر الكريمة، وكان محمد بك تيمور يكتب لها رواياته الرائعة، فقدَّم لها رواية «العصفور في القفص» باكورة إنتاجه، فقامت بتمثيلها في أول مارس سنة ١٩١٨م على مسرح برنتانيا القديم.

وفي سنة ١٩١٦م بدأ نجيب الريحاني الذي كان موظفًا بشركة السكر عملَه في المسرح برأس مال قدره خمسة وعشرون جنيهًا، فلم يكن لديه فرقة ولا روايات يمثلها، ومع ذلك أخذ يشخص على مسرح الشانزلزيه بالفجالة، وكان يمثل الفودفيل الذي كان يترجمُه أمين صدقي، ولكنه ترك الفرقة؛ لأنه كان يميل إلى الدرام.

وابتكر في قهوة «روزاني» شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص، ونجح في رواياته الفرانكو آراب، ثم تعرف بعد ذلك بالأستاذ بديع خيري الذي كان يؤلِّفُ له أو معه الروايات، وظلَّا يعملان معًا في تأليف وإخراج الروايات المصرية ذات الطابع الاجتماعي حتى توفيَ الريحاني في سنة ١٩٤٩م، وترك بعد وفاته سمعةً طيبةً وفراغًا كبيرًا.

وعندما انحلت فرقة عبد الرحمن رشدي وتشتَّت أعضاؤها، وعجز جورج أبيض عن أن يثبت بفرقته، ظهر الأستاذ يوسف وهبي واتخذ مسرح رمسيس «مسرح الريحاني الآن» مكانًا له، واختار خير الممثلين والممثلات، ومال نحو تمثيل الروايات العنيفة «الميلودرام».

وبعد أن نالت هذه الفرقة إقبال الجمهور، اضطرَّت إلى الركود بسبب ازدهار السينما ومنافستها العاتية، ومن ذلك الحين جمع يوسف وهبي بين العمل في المسرح والسينما.

وقد لخَّصَ الأستاذ حسين شفيق المصري حالةَ المسرح في مقالٍ نُشرَ في الأهرام في يونية سنة ١٩٣٥م، فقال فيما يختَصُّ بالفترة ما بين سنة ١٩١٤ و١٩٣٥م:

> ظهر عزيز عيد ومعه نجيب الريحاني وألَّفَ فرقة هزلية، ومثَّل روايات «خلي بالك من أميلي»، و«ضربة مفزعة»، و«ليلة زفاف» ونحوها، ثم انضم عزيز إلى عكاشة، ثم الشيخ سلامة.
>
> وهنا ظهر نجيب الريحاني، وابتكر شخصية كشكش بك، وكانت السيدة منيرة المهدية قد جمعت لها جوقًا، وساعدها محمود جبر بماله وعبد العزيز خليل بفنه، ومن الروايات المُهمَّة التي مثلتها رواية «كرمن»، وبعد مُضي بضع سنوات مثلت السيدة منيرة جملة روايات أهمها «الغندورة» واشتركت مع الأستاذ عبد الوهاب في تمثيل رواية «كيلوباترة».

ثم ظهر مصطفى أمين ومعه علي الكسار وألَّفا جوقًا هزليًّا جديدًا، وكذلك فإن عمر وصفي ألف جوقًا كوميديًّا، ولكنه لم يمكث طويلًا.

وكان جورج أبيض قد ترك التمثيل ثم عاد إليه مع جماعة ألَّفها من المتأدبين عشاق التمثيل كعبد الرحمن رشدي ومحمد عبد القدوس.

وصار نجيب الريحاني وعلي الكسار هما بطلي التمثيل في مصر مدة طويلة، حتى ظهر يوسف وهبي وجوقه المعروف فخدم التمثيل سنين طويلة.

أمَّا شركة ترقية التمثيل العربي فقد خدمت التمثيل على مسرح حديقة الأزبكية، حتى دَبَّ الشقاق بين أولاد عكاشة فانحلت الشركة.

وانفصلت السيدة فاطمة رشدي عن يوسف وهبي وألفت جوقًا تقلِّدُ به الريحاني، وفوزي منيب جوقًا آخر يقلد به علي الكسار.

ثم انصرف عبد الرحمن رشدي وجورج أبيض والسيدة منيرة المهدية عن التمثيل، واستمرَّ الحال على ذلك حتى أيامنا هذه؛ إذ أغلق أغلب مديري المسارح مسارحهم، ولم يبق سوى علي الكسار يمثل طول العام، والريحاني يمثل شتاء!

وانصرف كثير من الممثلين إلى السينما.

ولا تَنسَ جهود جمعية أنصار التمثيل، وجماعات التمثيل في المدارس المختلفة، ثم قاعة محاضرات التمثيل التابعة لوزارة المعارف، والتي أغلقت أخيرًا …

اهتمام الدولة بالمسرح

ولمَّا ساءت حالة التمثيل، وانحلت جميع الفِرقِ، اهتمت الحكومة بتأسيس فرقة قومية، فشكَّلت في سنة ١٩٣٠م لجنة للنظر في وجوه ترقية التمثيل، واقترحت اللجنة تكوين فرقة قوميةٍ من أحسن العناصر، على أن تضمن الحكومة بقاءها، كما اقترحت إنشاء معهد للتمثيل، وإرسال البعوث إلى الخارج، وتشجيع المؤلِّفين والمترجمين، ونشرت الأهرام في ٧ سبتمبر سنة ١٩٣٠م خبرًا تقول فيه: «عزمت وزارة المعارف على فتح معهد التمثيل، وقد أنشئ المعهد لتدعيم أساس المسرح المصري، ونشر ثقافة فن التمثيل، بإعداد ممثلات وممثلين يشتغلون في الفرقة التي تُكوِّنها الحكومة.»

وفي سنة ١٩٣٥م اهتمت الحكومة مرة أخرى بالتمثيل العربي، وأقنع نجيب الهلالي وزير المعارف عندئذٍ مجلسَ الوزارة بوجوب اعتمادِ مبلغ ١٥ ألف جنيه سنويًّا؛ لإنشاء فرقةٍ قومية، وكانَت اللجنة التي اقترحَت ذلك مكوَّنةً من حافظ عفيفي والشيخ مصطفى عبد الرازق وطه حسين ومحمد العشماوي وخليل ثابت، فوافق مجلس الوزراء، وكُلِّفَ الشاعر خليل مطران بإنشاء الفرقة القومية وإدارتها، وطلب خليل مطران إلى المسيو إميل فابر مدير الكوميدي فرانسيز القدوم إلى مصر، ودراسة حالة التمثيل، فلبَّى المسيو فابر الدعوة، واتصل بجميع الأوساط الفنية والكُتَّاب المسرحيين، واقترح استعمال اللغة العامية، والإكثار من البعوث إلى الخارج.

وقامت الفرقة القومية بواجبها، غير أنها لم تفلح في إثارة تحمس الجمهور الذي أخذت السينما تستحوذ على لبِّه وتصرفه عن المسرح.

ولم يطل العمر بمعهد التمثيل؛ حيث أغلقه وزير المعارف حلمي عيسى بدعوى مخالفته للتقاليد، وظل مغلقًا حتى سنة ١٩٤٤م؛ إذ أنشئ بالقاهرة معهد جديد لفن التمثيل العربي، كان يديره الأستاذ زكي طليمات، ويضم قِسمينِ أحدهما لدراسة التمثيل

والآخر للنقد والبحوث الفنية، ولا يزال هذا المعهد قائمًا حتى الآن، وقد تخرَّج فيه عددٌ كبير من الممثلين والنقاد والمشتغلين بشئون المسرح والسينما والإذاعة.

وأمَّا الفرقة القومية فقد أخذت تتعثَّرُ، كما أخذت تذهب سدًى المجهوداتُ التي بذلتْها الدولة في إنجاحها، وألَّف الأستاذ زكي طليمات إلى جوارها فرقةً جديدةً من خريجي معهد التمثيل سماها: «فرقة المسرح الحديث» وغيَّرت الفرقة القومية من اسمها وخُطَّتِها فأصبحت «الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى»، قدمت بعض المسرحيات الغنائية لسيد درويش وبعض المعاصرين، ثم عادت فاقتصرت على التمثيل دون الغناء والموسيقى، وسمَّت نفسها الفرقة المصرية، وأخيرًا انضمَّت إلى فرقة المسرح الحديث باسم «الفرقة المصرية الحديثة» بإشراف وإدارة الأستاذ يوسف وهبي، وإن يكن هناك اتجاه جديد لفصل الفرقتين إحداهما عن الأخرى؛ حيث ظهرت صعوبات كبيرة في أن يعمل شيوخ التمثيل مع شبابه في فرقة واحدة منسجمة، وأخيرًا أنشئت الفرقة القومية الموحدة.

وقد ازدادت عِنايةُ الدولة بفن التمثيل، وحاولت أن تصلَ به إلى طبقات الشعب المختلفة، وبخاصة في الريف المصري، فأنشأت وزارة الشئون الاجتماعية «المسرح الشعبي» من عدَّة شُعَبٍ تجوب في البلاد لتعرض تمثيليات ذات صبغة اجتماعية، كما تعمل وزارة الإرشاد القومي بعد الثورة على تشجيع فن التمثيل ونشرِه بين طبقات الشعب المختلفة.

وأمَّا في الميدان الحرِّ، فقد تألَّفت من خريجي معهد التمثيل أيضًا فرقةُ «المسرح الحر»، التي صادفت بعضَ النجاح، كما أن فرقة الريحاني لا تزال تعمل بعد وفاة نجيب الريحاني.

ولو أننا أضفنا إلى كل هذا المحاولات التي تُبذلُ لتأليف وتمثيل بعض المسرحيات في المدارس والجامعات، ثم نشاط بعض الفرق الأجنبية التي تستقدمُها الدولة أو تسهل لها سُبلَ القدوم لتمثل في القاهرة والإسكندرية خلال فصل الشتاء، لاجتمعت لدَيْنا صورة مجملة للنشاط المسرحي في مصر في الوقت الحاضر.

الأدب التمثيلي

خلصنا من الاستعراض التاريخي السابق إلى أن الأدب التمثيليَّ يعتبر أدبًا دخيلًا على أدبنا العربي المعاصر، فنحن لم نتوارثْه عن الفراعنة ولا عن العرب، وإذا كان الشعب المصري قد عرف بعض الفنون الشعبية التي تُشبِهُ فن المسرح من قريب أو بعيد، كخيال الظل والأراجوز، فإننا لا نستطيع أن نزعم أن هذه الفنون الشعبية قد استطاعت أن تخلق لنا أدبًا تمثيليًّا باقيًا، بل إن الفن المسرحي لم يستطع — بالرغم من ظهوره في مصر والعالم العربي منذ النصف الأخير من القرن التاسع عشر — أن يخلق لدينا أدبًا تمثيليًّا على غِرارِ الآداب التمثيلية في العالم الغربي إلا منذ ربع قرن تقريبًا، أو على وجه التحديد منذ سنة ١٩٢٧م، وهي السنة التي أصدر فيها الشاعر أحمد شوقي أول مسرحية شعرية له، وهي «مصرع كيلوباترة»، ومنذ ذلك التاريخ أخذ أدباؤنا يكتبون المسرحيات شعرًا ونثرًا بالعربية وبالعامية، سواء أمثلت تلك المسرحيات أم لم تمثل، واكتُفي بقراءتها كمؤلَّفاتٍ أدبية.

والواقع أن فن التمثيل قد سبق ظهور الأدب التمثيلي في العالم العربي الحديث خلال عشرات السنين، والظاهر أن فن التمثيل لم يظهر في العالم العربي لخدمة الأدب التمثيلي أو لإحيائه ونَفْثِ الروح فيه، أو على الأقلِّ لم يصاحبْ فن التمثيل أدب تمثيلي؛ وذلك لأن فن التمثيل قد نُظرَ إليه عند نشأته في البلاد العربية كوسيلة من وسائل التسلية والترفيه، وقد تأثرت تلك النشأة بالنظرة التي كان يُنظر بها إلى الفنون الشعبية المماثلة التي كانت منتشرة في العالم العربي قبل ذلك مثل فَنَّيْ خيال الظل والأراجوز، ولم يكن يخطر ببال من أنشئوا هذا الفن أنه وسيلةٌ لنفث الحياة في الأدب التمثيلي، بل إنهم لم يفكروا في أن فن التمثيل يستند إلى أدب تمثيلي يستحق الخلود، ويستحق أن يدخل في تراث الأمة العربية الأدبي، وأن يعد فنًّا من فنون ذلك الأدب، فيُطبع ويُنشر بين الناس ويُعاد طبعه وتداوله بالقراءة، فضلًا عن الدراسة بالمعاهد والجامعات؛ ولذلك تعدَّدت الفرق المسرحية وتتابعت

زمنًا طويلًا قبل أن يظهر ما نستطيع أن نسميَه بالأدب التمثيلي، والمسرحيات التي تُرجمت أو مُصِّرت أو عُرِّبت أو أُلِّفت كان يُنظر إليها باعتبارها وسيلةً مؤقتةً فانيةً للترويح عن الجمهور، تنتهي مهمتُها بانتهاء تمثيلها، ولم يكن الحرص على ملكيتها الأدبية والاعتزاز بتأليفها شديدًا، بل إن فن التمثيل كله لم يكن يحظى — كما قلنا — من الجمهور بنظرة رفيعة، بل كان يُنظرُ إليه نظرة استخفاف إن لم يكن ازدراء، وقد كان من الطبيعي ألَّا تقفَ هذه النظرة عند الممثِّلين ومديري الفِرق وأصحاب دور التمثيل، بل لم يكن مفرٌّ من أن تمتدَّ أيضًا إلى المؤلفين فضلًا عن الجمهور الذي يتردَّد على تلك الدُّور.

ثم أخذت هذه النظرةُ تتغير شيئًا فشيئًا، وتخِفُّ قسوتها بازدياد اتصال العالم العربي الحديث بالعالم الغربي، وفن التمثيل فيه، وعندئذٍ رأينا مستوى الممثلين الثقافي والاجتماعي يأخذ في الارتفاع، كما رأينا كبار الأدباء لا يخجلون من أن يكتبوا المسرحيات، بل ورأينا أمير الشعراء وشاعر الأمراء أحمد شوقي نفسه يقوم بدور الرائد في هذا الفن، بعد أن احترف التمثيل نفرٌ من أبناء البيوتات أو المثقفين مثل عبد الرحمن رشدي المحامي ويوسف وهبي، ولم يعد التمثيل قاصرًا على الطبقة الدنيا من المصريين، أو على النازحين من البلاد العربية المغتربين عن بلادهم، والمنفصلين عن أسرهم وبيئاتهم الاجتماعية.

هذا وممَّا تجدر ملاحظته، أن دُعاةَ التجديد في الأدب العربي المعاصر في أوائل هذا القرن قد قصروا دعوتهم على التجديد في فن الأدب العربي التقليدي، وهو فن الشعر الغنائي، أي شعر القصائد والمقطوعات، ولم يرتفع بينهم صوت يدعو إلى خلق فنونٍ أدبيةٍ جديدة في أدبنا، أو اقتباسها عن الغرب، وبالتالي لم يدعُ أحد إلى نشأة الشعر التمثيلي أو الأدب التمثيلي بوجه عام، وكل ما فعلوه هو نقد القوالب الشعرية المُتوارثَة، وموضوعات الشعر التقليدية، وطريقة بناء القصيدة، ثم عدم الصدق في الشعر الحديث، وعدم الملاءمة بينه وبين الحياة العصرية وبيئتنا الاجتماعية وحاجاتنا النفسية، وذلك على نحو ما نجد في الكتابين اللذين يعتبران رائدي الدعوة إلى التجديد في الأدب، أو على الأصح في الشعر وهما كتابا «الديوان» للأستاذين عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ثم «الغربال» للأستاذ ميخائيل نعيمة.

وعندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا يُنشئون الأدب التمثيلي، جاء هذا الأدب بحكم ثقافة منشئيه وارتفاع مواهبهم بعيدًا عما أَلِفَهُ الجمهور في دور تمثيلنا، وبخاصة الأدب التمثيلي الشعري، والأدب التمثيلي الجاد؛ حيث كان جمهورنا قد ألف أن يشهد في دور التمثيل أحد لونين يطرب لهما ويُقبِلُ عليهما، وهما اللون الفكاهي ثم اللون الغنائي.

والواقع أن فن التمثيل عند نشأته الأولى — عند اليونان القدماء وهم الذين أخذت عنهم أوربا الحديثة هذا الفن — قد كان إمَّا كوميديًّا أي فنًّا فكاهيًّا هزليًّا أو تراجيديا جدية، ولكنها كانت تجمع بين الحوار والغناء والموسيقى وإن جمعت رغم ذلك بين التسلية والتثقيف والتهذيب، ولم ينفصل فنُّ التمثيل عن غيره من الفنون كالغناء والموسيقى إلَّا بعد قرونٍ طويلة، أي بعد عصر النهضة؛ حيث رأينا التمثيل الجدي يستقلُّ بنفسه ويكتفي بذاته، بينما انفصلت عنه الموسيقى كما انفصل الغناء، وتكوَّن فن مسرحي جديد لا يدخل في الأدب، بل يدخل في الموسيقى وهو فن الأوبرا والأوبريت؛ حيث تطغى الموسيقى على قصة المسرحية، وتستأثر بالقيمة الفنية كلها.

والظاهر أنه لم يكن من الممكن أن يطفر العالم العربي الحديث في قفزة واحدة إلى ما انتهى إليه التمثيل الجدي عند الغربيين بعد قرون طويلة من التطور في ممارسة ذلك الفن وتثبيت أصوله وتقاليده، وذلك بدليلِ ما نلاحظه من أن التمثيل الجدي المُكتَفِي بذاته لا يزال إلى الآن عاجزًا عن أن يستهويَ الجماهير، وأن يلقَى ما يستحقُّه من نجاح، كفن رائع من فنون الأدب، وذلك بصفة دائمة مُطَّردة.

هذا والأدب التمثيلي نفسه عندما أخذ يظهر في العالم العربي الحديث، وأخذ يُنشئه كبار أدبائنا، لم يُراعَ فيه تطور الأدب التمثيلي العالمي، كما لم يُراعَ فيه مزاجنا الخاص وحاجاتنا النفسية، ومستوانا الثقافي والاجتماعي، فظهرت عندنا مسرحيات شعرية تاريخية، تُشبه المسرحيات الكلاسيكية في معالجة الموضوعات التاريخية، واختيارها من حياة الملوك والأمراء والسادة، على نحو ما نشاهد في مسرحيات شوقي، مثل: «مصرع كيلوباترة»، و«عنترة»، و«قمبيز»، و«علي بك الكبير»، و«أمير الأندلس»، ثم عند عزيز أباظة في مسرحيات «قيس ولبنى»، و«العباسة»، و«شجرة الدر»، و«غروب الأندلس»، وذلك بينما كانت المسرحيات الجدية قد تطورت إلى ما يسمَّى في العصر الحاضر بالدراما الحديثة، أي المسرحية الجدية التي لا تستمدُّ موضوعها من التاريخ، ولا تقصره على حياة الملوك والنبلاء، بل تستمدُّ موضوعها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأفرادهم، كما تُكتبُ نثرًا على نحو ما نشاهد في مسرحيات إبسن وبرنارد شو الجدية.

هذا والملاحظ أن أدباءنا عندما أخذوا يُحاكون الأدبَ التمثيلي عند الغربيين، قد وجدوا أمامهم تراثًا كبيرًا متراكمًا من كافة العصور والمذاهب، فتأثروا منه بما شاءت المصادفة أن يتأثروا به، وذلك مع العلم بأنه من الخير لأدبنا العربي المعاصر أن نتبين تطوُّرَ تلك الفنون الغربية وخصائصها في مراحلها المختلفة، حتى نحاكي أو نقتبس على بينة مما نفعل.

تطور الأدب التمثيلي

لا مِراء في أن اليونان القدماء هم رُوَّاد الأدب التمثيلي الذي تراكم تراثه عند الغربيين على مر القرون، فهم الذين وضعوا أصوله وفرَّعوا فنونه، ووصلوا به إلى درجة النضوج.

ومن المعلوم أن هذا الفن قد نشأ عند اليونان في عبادة إله الخمر والكَرْم باخوس أوديونيزوس، ومن طقوسه وأساطير حياته وموته وما يصحب هذا الموت من أحزان، على نحو ما يذبل الكَرْم ويجِفُّ، ثم يُبعثُ حيًّا مع الربيع، وما يصاحب هذا البعث من نشوة ومرح، نشأ فنا التراجيديا والكوميديا عند اليونان، وقد ظلت التراجيديا تستمد موضوعاتها عندهم من أساطير الآلهة وأنصاف الآلهة ثم الملوك والأمراء والنبلاء، بينما انفصلت الكوميديا بسرعة عن أساطير الآلهة وحياة الملوك والأمراء والنبلاء، ونزلت إلى حياة الشعب وعامة الناس، تستقي منها موضوعاتها وشخصياتها، وتهدف إلى نقد الحياة السياسية والاجتماعية حينًا، والحياة الأخلاقية الفردية والنفوس البشرية حينًا آخر.

ولقد كان ظهور الأدب التمثيلي، أو على الأصَحِّ الشعر التمثيلي لاحقًا لظهور الفنين الكبيرين الآخرين اللذين يتكون منهما، بالإضافة إلى الشعر التمثيلي الأدب الشعري كله، ونعني بهما فن الشعر القصصي أو شعر الملاحِم وفن الشعر الغنائي، ولا غرابة في ذلك، فالشعر الغنائي قد كان من الطبيعي أن يسبق في الظهور غيره من الفنون؛ وذلك لأنه الفن الذي يتغنى بآلام الفرد وآماله وأحاسيسه وانفعالاته إزاء الكون والطبيعة وقوى الوجود الظاهرة والخفية، فوجوده يكاد يقترن بوجود الإنسان في ذاته، واهتدائه إلى اللغة كوسيلة للتعبير عما في نفسه، ثم إلى موسيقى الألفاظ كأداة أكثر قوة ومواتاة للتعبير عن الذات، كما كان من الطبيعي أن يظهر شعر القصص والملاحم بمجرد أن أصبحتْ هناك حياة اجتماعية أو قبلية للبشر، وأصبح لهم ماضٍ كان يتلخَّصُ بنوع خاص في المعارك والحروب التي كانت تقوم بين القبائل أو الشعوب في المنافسة على الحياة ووسائل العيش، وانفعل

هذا الإنسان الفِطري القبلي بهذا الماضي وبتلك الحروب والمعارك، التي أسبغ عليها الزمن صبغة الأساطير وخوارق الأمور، فنشأ شعر القصص والملاحم الذي يتغنى في سذاجة ومبالغة بأعمال البطولة في المعارك والقوة في الجلاد، وبذلك نشأ الشعر القصصي وشعر الملاحم والحروب.

وأمَّا الشعر التمثيلي فقد كان آخرَ تلك الفنون ظهورًا في تاريخ الأدب الإنساني؛ وذلك لأنه يتطلب مرحلة أسمى في الثقافة والتفكير والقدرة الفنية؛ لأنه محاكاة إن لم يكن خلقًا للحياة والشخصيات، وقُدرة على تحريكها، وفق ملابسات حياتها وطبائعها المفطورة فيها وما ترمي إليه من أهداف، أو تستجيب إليه من غرائز وأحاسيس وأفكار وأوهام، فهو فن معقد لا يظهر ولم يظهر إلا بعد أن وصلت الإنسانية إلى مرحلة كبيرة من النضوج؛ ولهذا إذا كان فن الغناء قد ظهر منذ أزمان سحيقة مُوغِلةٍ في القِدمِ، وظهر فن الملاحم حوالي القرن العاشر أو الثاني عشر قبل الميلاد، فإن الشعر التمثيلي لم يظهر عند اليونان ولم ينضج إلا في القرن الخامس، وقد ظهرت معه الفلسفة والتفكير النظري، بل والعلمي، وإن ظل الجدي منه يستمد هياكله من الأساطير القديمة في معظم الأحيان، بل وفي فُتاتِ ملاحم هوميروس، كما يعترف كبار الشعراء التمثيليين أنفسهم في ذلك الوقت.

ونحن لا نريد أن نخوض في تاريخ الشعر التمثيلي عند اليونان ومن تَلَاهُم في تاريخ الإنسانية الطويل، ولكننا نكتفي بإيضاح أصول ذلك الفن العامة، وفنونه المتنوعة، وخصائصها لنبني عليها خطوط التطور العام لهذا الفن حتى عصرنا الحاضر.

إن أول تطوُّرٍ خطير عند اليونان قد كان انفصال فن التمثيل عن الدِّين وطقوسِه، وقد كان الفضل في ذلك راجعًا إلى أنَّ هذا الفن لم ينشأ في كَنفِ الدِّين بفضل الكهنوت وتحت إشرافِه، بل نشأ في الحقول، بواسطة الشعب نفسه في أعياد جني العنب، وذلك بينما نلاحظ أن هذا الفن عندما نشأ في كنف الدين وطقوسِه على يد الكهنوت عند المصريين القدماء مثلًا لم يستطع أن ينفصل قطُّ عن الدين، ولا أن يخرج من المعابد وأسرارها المغلقة إلى الحياة وضوء النهار، بل إن هذا الفن أو ما يُشبهُه عندما مارسه رجال الدين عند اليونان أنفسهم في بعض المعابد التي كانوا يمثِّلون فيها ما سموه بالأسرار، مثل معبد إيلوزيس بجوار أثينا قد ظل — كما حدث عند المصريين — حبيسًا في المعابد ولم يخرج إلى الحياة، وبالتالي لم ينفصل عن الدين، ولم يتطور ليصبح فنًّا أدبيًّا رائعًا، وهذه الأسرار الإغريقية هي التي تأثرَت فيما يبدو بطقوس المصريين القدماء وفنهم الديني الذي يشبه إلى حَدٍّ ما فن التمثيل، بدليل تطرُّق بعض أساطير إيزيس إلى تلك الأسرار، بل واكتشاف

عدة تماثيل لإيزيس في إيلوزيس وغيرها من أماكن العبادة عند اليونان، وذلك بينما تطوَّر التمثيلُ الدينيُّ الشعبيُّ حتى تمخَّضَ عن فن المسرح الأدبي.

ولقد كان التمثيل في أول نشأته عند اليونان غناءً خالصًا يتغنَّون فيه بأساطير الإله باخوس، ويقومون أثناء الغناء الجماعي بحركات تحكي أحداث حياة ذلك الإله، ويختلط القصص بالنحيب أو الضحك، والمسرح الذي توحي به أحداث تلك الحياة، ثم تطوَّرَ هذا الفن، وأصبح يدور بواسطة شخص يقص الأحداث وجوقة من الريفيين تعلق بغنائها على تلك الأحداث، وتطوَّر تطورًا آخر بتغيُّر القصص إلى حوار بين شخصين، تُعرض بفضله الأحداث، ويتخلَّلُ هذا العرض غناء الجوقة الذي يعلق على تلك الأحداث، وبذلك بدأت المسرحية الإغريقية تأخذُ شكلها النهائي، الذي يجمع بين الحوار وأغاني الجوقة التي يرأسها عازف الناي.

واستكملت المسرحية اليونانية تطوُّرَها، فأصبحت تتألَّف من مدخل ثم عدة فصول وأغانٍ للجوقة، يتلو كل منهما الآخر حتى تنتهي المسرحية بأغنية الخروج التي تغنيها الجوقة وهي منصرفةٌ من المسرح، أو على الأصح من الأوركسترا؛ لأن المسرح نفسه لم يكن يظهر عليه غير الشخصيات التي يدور بينها الحوار، بينما تقف الجوقة ومعها العازف أو العازفون في الأوكسترا؛ حيث تغني وتعزف وتقوم بحركات رقص إيقاعي.

وهكذا كان التمثيل عند اليونان يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى، كما يجمع في الإخراج فنون التصوير للمناظر والنحت للتماثيل التي تظهر على المسرح؛ وبذلك كان فن التمثيل عند اليونان يجمع بين عدة فنون جميلة، وإن ظل فن الشعر هو المسيطر والغالب على غيره من الفنون، على نَحوٍ جعل من هذا الفن أدبًا خالدًا على مَرِّ القرون، فالموسيقى كانت بسيطةً بدائيةً لا تطغى على الشعر، وإنما كانت تخلق جوًّا وتلوِّنُ المعاني المختلفة باللون العاطفي المطلوب، حتى تستكمل وسائل التعبير والإيحاء، بل والإثارة العاطفية، فضلًا عن الإثارة الفكرية، وكان التمثيل بفضل اجتماع كل هذه الفنون متعة كاملة لكافة الحواس الإنسانية.

وإذا كان الرومان لم يضيفوا شيئًا إلى فن التمثيل، بل ولم يخلِّفوا لنا تراثًا يُعتدُّ به إلا في أحد فروعه وهو الكوميديا، بينما ذبلت عندهم التراجيديا حتى كادت تختفي، فإن القرون الوسطى التي أُهمِلَ فيها معظم التراث اليوناني الروماني القديم بعد ظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربي قد عادت بالمسرح إلى كنف الدين، وكان في هذه المرة الدين المسيحي، فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح، ومأساة صلبه، وحياة

القديسين وكراماتهم، وأُسسِ الأخلاق الدينية، وكانت تمثَّلُ في ساحات الكنائس، ولكنها لم ترتفع قط إلى المستوى الإنساني والفني الذي بلغته عند اليونان القدماء.

وإنما عاد فن المسرح والأدب التمثيلي إلى الازدهار بعد حركة البعث التي تبتدئ بها النهضة الأوربية الحديثة، فقد عادت الإنسانية إلى الثقافة والآداب اليونانية الرومانية القديمة لتبعثها من جديد، وبفضل هذا البعث ظهر المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر بفرنسا بنوعٍ خاص، وكان إنتاج الأدب الكلاسيكي أوضح ما يكون في الأدب التمثيلي، الذي نبغ فيه راسين وكورني وموليير، بينما صاغ الشاعر بوالو أصول ذلك الأدب في قصيدة طويلة عنوانها: «فن الشعر»، وقد استقى تلك الأصول عن أرسطو وعن الشاعر الروماني هوراس الذي كان قد كتب هو الآخر قصيدة طويلة بنفس العنوان.

هذا وممَّا تجدر ملاحظته أن أرسطو عندما وضع للأدب التمثيلي أصولَه وقواعدَه في كتابه عن «الشعر» لم يستمد تلك الأصول والمبادئ من تفكيره المجرد، بل استمدَّها من عيون الأدب التمثيلي عند اليونان، ومن السهل عند قراءتنا لما كتبه عن فن التراجيديا مثلًا أن نلاحظ أنه قد استنبط ما أورد من أصول وقواعد وخصائص من تحليله لمسرحية بعينها وهي مسرحية «أوديب ملكًا» لسفوكليس، وأمَّا ما كتبه عن الكوميديا فإنه للأسف مفقود.

ولمَّا كان أدباء المذهب الكلاسيكي قد تقيَّدوا تقيدًا شديدًا بالأصول التي أوردها أرسطو، بل والتي أضاف إليها بعض علماء النهضة أكثر مما قال به أرسطو، فإنه لا مَفرَّ من أن نُجمِل بعض تلك الأصول التي خضع لها المسرح الكلاسيكي.

لقد أرجع أرسطو المسرح — كما أرجع غيره من الفنون — إلى أصل عام هو المحاكاة، فهو بفنيه التراجيدي والكوميدي محاكاة للحياة، بحيث تعتبر كل تراجيديا أو مأساة وكل كوميديا أو ملهاة قِطاعًا محددًا من الحياة، وعلى هذا الأساس تنبني كافة الأصول الأخرى التي يخضع لها هذا الفن.

فالمسرحية بحكم أنها تحكي أو تعكس قطاعًا محدودًا من الحياة لا تتناول حياة الشخصيات ولا فترات طويلة منها، بل تتناول أزمة أو حادثة من الأزمات، والأحداث التي تعرض لحياة الشخصيات خلال قِطاعٍ محدود منها؛ ولذلك ترتفع الستارة عن المسرحية الكلاسيكية والأزمة قد تجمَّعَت عناصرها، وتحدَّدَت أوضاعها، ثم تسير الأزمة بأحداثِها حتَّى تبلغَ قِمَّتها ويشتد اشتباكها، ثم تأخذ في الانفراج والحل حتى تنتهيَ المسرحية.

وعلى الأساس السابق قال أرسطو أو على الأصح استنتج من روائع المسرحيات اليونانية وبخاصة من مسرحية «أوديب ملكًا» أن كل مسرحية يجب أن تتوفَّرَ فيها وحدة الموضوع

حتى تخلو من التفكُّكِ والاصطناع، وحتى تأتيَ أكثرَ مُشاكلةً للحياة، كما قال بأنه من الواجب أن تجريَ أحداثُها في زمان ومكان معقولَيْنِ غير مسرفَيْن في الطول والتباعد، وجاء العالم الإيطالي سكاليجر فجعل من هذه الملاحظات قانونًا ثابتًا مُلزمًا سماه قانون «الوحدات الثلاث»، وذلك بالرغم من أن أرسطو لم يوجب غير وحدة الموضوع، وإن يكن قد أشار إشارةً عابرةً إلى وحدتي الزمان والمكان، وانتشرَ تفسيرُ سكاليجر الذي يحدِّد الزمانَ بأربعٍ وعشرين ساعة، والمكان بمدينة واحدة، وأصبحَ هذا التفسير قانونًا مقدسًا عند الكلاسيكيين الفرنسيين، حتى لقد حدثَ أن اتُّهِمَ كورني بالخروج على تلك الوحدات المقدسة في مسرحية «السيد»، واحتدم النزاع حول هذه التهمة، إلى أن انتهى الأمر بصدور قرار من المجمع اللغوي الفرنسي بتشكيل لجنة برئاسة الأديب شابلان لدراسة هذه المسرحية، وبيان ما إذا كانَت قد خرجت على الوحدات الثلاث أم لم تخرج؟ ووضعت تلك اللجنة تقريرًا مُسهبًا، قدمته إلى المجمع، الذي قرر طبعه ونشره باسم «رأي الأكاديمي في مسرحية السيد»، وفيه يقر المجمع التهمة، ممَّا اضطر الشاعر الكبير إلى أن يرد على التقرير في سبع مقالات طويلة بعنوان: «أبحاث عن المسرح»، وهذا التقرير وتلك المقالات يعتبران من الوثائق الهامة في تاريخ النقد الأدبي.

ورأى الكلاسيكيون أرسطو وهوراس يقَسِّمان الأدب التمثيلي إلى فنين متميزين، لكل منهما خصائصه التي لا تختلط بخصائص الفن الآخر، وهما فن المأساة أو التراجيديا وفن الملهاة أو الكوميديا، وقد ميَّزَ أرسطو التراجيديا بأنها فنٌّ جادٌّ نبيل، يستمدُّ موضوعاته من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والنبلاء، كما يستمدُّ شخصياته من نفس الطبقات، بينما ميَّزَ الكوميديا بأنه فن ضاحك ساخر يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة الشعب وأفراده، بل وينزل أحيانًا كثيرة إلى حياة الدَّهْماء وأفرادهم ولُغتهم، فاتخذ الكلاسيكيون من هذه التَّفرقة وذلك التمييزِ قاعدةً أخرى من القواعدِ الملزِمة في المسرح الكلاسيكي؛ وهي قاعدة «فصل الأنواع»، التي تقول بضرورة فصل كُلٍّ من فنَّيِ المسرح أحدهما عن الآخر فصلًا تامًّا مطلقًا، وعدم جواز الجمع في المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشاهد الملهاة، كما حرصوا على أن تتوفَّر لكلٍّ من الفنَّيْن خصائصه المميزة، فهما وإن كانا يُكتبان شعرًا في الآداب الكلاسيكية الحديثة، كما كانا يُكتبان شعرًا عند اليونان والرومان القدماء إلا أن لغة المأساة يجب أن تظلَّ دائمًا لغة نبيلة رفيعة، بينما يُسمحُ للغة الملهاة أن تسف أحيانًا، بل وأن تنزل إلى مستوى لغة العوام، وإذا كانت شخصيات وموضوعات المأساة لم تَعُدْ تستمد عند الأدباء المسيحيين الحديثين من الديانة الوثنية، فإنها قد ظلَّت تُستَقى

من حياة وأشخاص الملوك والأبطال والعظماء التاريخيين، بينما ظلت الكوميديا تستقي مادتَها من حياة الشعب، وشخصياتها من أفراده، وبذلك حافظ الكلاسيكيون في دقة على قاعدة «فصل الأنواع».

وثمَّةَ خاصية أخرى كانت تُوجِب المحافظة على الفصل بين فني المسرح؛ هي أن التراجيديا بحكم نُبلِها وسموِّها كانت تستمد مادتها من الأساطير الدينية أو قصص البطولة التاريخية القديمة، بينما كانت الكوميديا تستمد — بالضرورة — مادتها من الحياة المعاصرة، وتعالج المشاكل الأخلاقية والاجتماعية الراهنة، وقد احترم الكلاسيكيون المحدثون هذه الخاصية، وإذا كانوا لم يعودوا يستمدونَ — كما قلنا — مادتهم من الأساطير الدينية القديمة التي عفت عليها المسيحية، فإنهم قد ظلوا يستمدون تلك المادة من التاريخ القديم أسطوريًّا كان أو واقعيًّا، وبخاصة من تاريخ اليونان والرومان حتى كان كتاب المؤرخ اليوناني القديم «بلوتارخ» عن «حياة العظماء» وكتابا المؤرِّخِينِ «هيرودوت» اليوناني و«تاسيتوس» الروماني من أهم مناهل المسرح الكلاسيكي، حتى لقد حدث أن اضطر الشاعر الكبير «راسين» إلى أن يعتذر في مقدمة إحدى مسرحياته إلى القرَّاء والنقاد؛ لأنه استمد موضوعها وشخصياتها من حياة الأتراك المعاصرين، وتلك هي مسرحية «باجازيه» أو «بايزيد»، وذلك بينما أخذت الكوميديا الكلاسيكية على يد «موليير» تعالج مشاكل الفرنسيين المعاصرين وتختار من بينهم شخصياتها.

ولَمَّا كانت الآداب اليونانية القديمة تمتاز — بنوع خاص — بأنها آداب إنسانية، أي آداب تُعالج مشاكلَ الإنسان باعتباره إنسانًا قبل كل شيء، وكان مسرح اليونان يُعنى بالمشاكل التي تنبع عن الطبيعة الإنسانية في ذاتها أو في صراعها مع قوى الكون وقوى الآلهة، بل وكانت الديانة اليونانية القديمة التي تغذي المسرح في جوهرها ديانةً «ناسوتية» أي ديانة تتصوَّر الآلهة على شاكلةِ البشر، وتخلع عليهم كافة أحاسيس ومشاعر وأخلاق البشر، خيِّرةً كانت أو شريرة، ممَّا زاد في طبيعة المسرح الإغريقي الإنسانية، باعتبار أن جميع شخصياته من آلهة وبشر يشتركون في صفة الإنسانية، وتصطرع عواطفهم وعقولهم كبشر، ويخضون جميعًا بشرًا وآلهة لنفس الضرورة الكونية — لَمَّا كان هذا هو الحال في الآداب القديمة التي يحاكيها الأدب الكلاسيكي، فقد جاء هو الآخر أدبًا إنسانيًّا يعالج المشاكل الإنسانية الخالدة النابعة عن طبيعة الإنسان في ذاته، دون التقيُّد ببيئة معينة أو زمان معين.

ولَمَّا كان الإغريق القدماء قد تميزوا بالوضوح والاتزان، وذلك بحكم توازن ملَكاتِهم في إنتاجهم الأدبي الذي لا يطغى عليه عقل بارد ولا عاطفة ملتهبة مُسرِفة، حتى قيل إنهم

كانوا يفكرون بقلوبهم، ويحسون بعقولهم، بمعنى أنه قد كان في عقلهم إحساس، وفي قلبهم تفكير مما يحقق التوازن بين مَلَكاتِ النفس، فإن الأدب الكلاسيكي وبالتبعية المسرح الكلاسيكي، قد تميز هو الآخر بنفس الخصائص، وهي الوضوح الذي أسسه الشاعر الناقد «بوالو» على قوله: «إن ما يُدرَكُ جيدًا يسْهُلُ التعبير عنه في وضوح»، فنقص الوضوح عندهم يأتي من عجزٍ في الإدراك وقصورٍ فيه، وبالتالي لا يمكن تبريرُه، كما تميزَ بتحكيم العقل والخضوع له على تفاوُتٍ يرجع إلى تفاوت الأمزجة والطبائع، فشاعر ك «كورني» يرجِّحُ في مسرحه حكم العقل الذي يتغلب بفضله دائمًا الواجبُ على العاطفة في معظم مسرحياته، بينما يُوصف شاعر آخر ك «راسين» بأنه مصوِّر أو مُغنِّي العواطف وبخاصة عاطفة الحب.

وهكذا نخلُصُ إلى أن التراجيديا الكلاسيكية قد كانت مسرحية شعرية جدِّية تعالج موضوعًا تاريخيًّا مستمدًّا من حياة الملوك والنبلاء والأبطال، خاضعةً لأصول فنية جامدة، كالوحدات الثلاث، ومبدأ فصل الأنواع، كما كانت تعالج مشكلةً إنسانية عامة، وأمَّا الكوميديا الكلاسيكية فإنها — وإن كانت مسرحية شعرية خاضعة لنفس القواعد — فإنها لم تكن تعالج موضوعًا تاريخيًّا، بل كانت تعالج موضوعاتٍ معاصرةً مستمدة من حياة عامة الشعب.

وسار الزمن، وأخذ الفكر الإنساني يتحرَّر شيئًا فشيئًا من سيطرة التراث القديم ومحاكاته والتقيُّد بأصوله، ونما التفكير الفلسفي في القرن الثامن عشر، وأخذت الطبقة الوسطى تَحتلُّ مكانها في المجتمع الذي لم يَعُدْ قاصرًا على نبلاء ودهماء.

ونظر الفلاسفة إلى المسرح بأصوله الكلاسيكية المتحجِّرة، فناقشوا تلك الأصول، وتبيَّن لهم أنه حتى مع التسليم بأن المسرح محاكاة للحياة، فإن هذه الحقيقة ذاتها لا تستوجب تقسيم المسرحيات إلى مآسٍ وملاهٍ ولا شيء غيرهما؛ وذلك لأن المآسيَ الفاجعة والملاهيَ الصاخبة ليست إلا حالات أو أزمات شاذة متطرفة في الحياة، ولا يمكن أن يعتبر المسرح محاكاة أو مرآة صادقة للحياة إذا اقتصر على عرض تلك الحالات أو الأزمات الشاذة؛ لأنه بذلك يغفل نسيج الحياة العام، وتيارها الغالب المستمر، فالحياة — في معظمها — ليست سوداء كالمأساة ولا بيضاء كالملهاة، وإنما هي — في نسيجها العام — شيء رمادي لا إلى هذا ولا إلى ذاك، ونحن في الغالب لا نقضيها في الانتحاب أو في القهقهة، وإنما نتأثَّر في الأغلب الأعم بأحداثِها تأثرًا هادئًا معتدلًا، أو نبتسم ابتسامًا خفيفًا، قد يكون صريحًا وقد يلوِّنُه الأسى، وعلى هذا الأساس قال فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بضرورة خلق

نوعٍ جديدٍ من المسرحيات يختلف عن التراجيديا، كما يختلف عن الكوميديا، ويقع بينهما موقعًا وسطًا وسموه: «الكوميديا الدامعة»، أي الدراما التي لا تُثير التأثُّرَ الشديد أو البكاء الغزير، بل نكتفي بمجرد التأثير الخفيف الذي قد تغرورق منه العيون أو تدمع، كما قالوا بأن تقسيم الفن المسرحي إلى تراجيديا تستقي مادتها من حياة العظماء، وكوميديا تُستقى من حياة العامة، فيه إغفال لطبقة اجتماعية أصبحت العمود الفقري للمجتمع، وهي الطبقة الوسطى أو البرجوازية، كما قالوا بأن المشاكل لا تنبع كلها من طبيعة الإنسان كإنسان، بل الكثير منها ينبع من وضع الإنسان الاجتماعي كأبٍ أو زوجٍ أو ابن شرعي أو غير شرعي، كما تنبع من المهنة التي يزاولها الفرد في المجتمع أو من العلاقات الاجتماعية المتباينة، وهذه المشاكل أكثر ما تكون وجودًا بين أفراد الطبقة الوسطى الذين يُعتَبَرون في كافة الشعوب أكثر الطبقات الاجتماعية خضوعًا للتقاليد وتمسُّكًا بها؛ ولذلك جمعوا في نوعٍ آخر من المسرحيات بين اختيار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى وبين معالجتها لمشاكل تنبع عن الأوضاع الاجتماعية، وسموا هذا النوع الجديد من المسرحيات: «الدراما البرجوازية» وكتب الفيلسوف الناقد «ديدرو» نفسُه مسرحيةً من هذا النوع هي مسرحية «الابن الطبيعي».

وإذا كانت «الدراما الدامعة» و«الدراما البرجوازية» يعتبران أولَ خروج كبير واعٍ متحد على المسرح الكلاسيكي بأصوله وتقسيماته، فإن الزمن قد استمرَّ في سيره حتى كانت الثورة العاتية التي شنَّتها الرومانسية في القرن التاسع عشر على الكلاسيكية كلها وكافة مبادئها وأصولها.

والواقع أن الرومانسية الفرنسية التي ظهرَت في أعقاب الثورة الفرنسية وما خلَّفته من انفعالات وآمال خائبة، قد كانت ثورة عاتية على الكلاسيكية واتزانها وتأنُّقِ أسلوبها، وتحررًا مطلقًا من كافة الأصول والقواعد التي قيَّدت بها الكلاسيكية ملكاتِ الأدباء وإنتاجَهم، فهي مذهب التحرُّرِ والفردية وتوقُّدِ العاطفة؛ ولذلك جاء إنتاجُها في الشعر الغنائي أروعَ من إنتاجها في شعر وأدب موضوعي كالأدب التمثيلي، وإن يكن زعيمها وعملاقها «فيكتور هيجو» قد شنَّ حملة عاتية على أصول المسرح الكلاسيكي في مقدمة طويلة كتبها لإحدى مسرحياته وهي مسرحية «كرومويل»، كما أنفق جهدًا كبيرًا في ترجمة مسرح شكسبير إلى اللغة الفرنسية؛ ليقدمَ إلى الفرنسيين أروعَ مثلٍ لمقدرة العبقرية على أن تخلق أروع المسرحيات دون معرفةٍ بالكلاسيكية ولا خضوعٍ للأصول والقواعد التي كانوا يظنُّون أنها خيرُ ضمانٍ لبلوغ الأدب التمثيلي مستوى الكمال.

لقد ناقش «هيجو» في مقدمة «كرومويل» الأصولَ الكلاسيكية للمسرح مناقشةً قويةً هادمة، وآزرَه وسار على نهجه جميعُ الرومانسيين الفرنسيين.

هاجم الوحدات الثلاث، فقال: إنه حتى بفرض أن المسرح محاكاةٌ للحياة ومرآةٌ لها فإنه لا يمكن — على هذا الأساس — تبريرُ تلك الوحدات التحكُّمية بمعناها الضيق، فالمسرحية إذا كانت تعرض قطاعًا من الحياة، وكان من الواجب أن تمرَّ أحداثُها في زمن محدود حتى تأتي مشاكلتها للحياة أتم، فإن أحدًا لا يستطيع أن يعلِّلَ بحجة معقولة هذا التحديد التحكُّمي للزمن الذي تستغرقه أحداث المسرحية بأربع وعشرين ساعة، وإذا لم يكن بُدٌّ من التحديد فقد كان الواجب — كما يقول «هيجو» — أن يُحدَّد بساعتين أو ثلاث ساعات، وهي الزمن الذي يستغرقه تمثيل المسرحية، وفضلًا عن ذلك فإن المسرح ليس محاكاةً آلية للحياة ولا مرآةً صمَّاء لها، بل إنه قد يكون خلقًا للحياة وجمعًا وتأليفًا بين عناصرها المشتبكة المتداخلة المُشتَّتة، على نحوٍ يُظهِرُ خفاياها، ويُفسِّر ظواهرها، وينقد أوضاعها، ويحدِّد أهدافها، ولا ضيرَ على الأديب أو الشاعر أن يجمعَ مشاهدَ الحياة المترامية في الزمن، أو المتباعدةَ في المكان في مسرحيته؛ لأغراضٍ إنسانيةٍ أو فنيةٍ تُعينه على الوصول إلى ما يبغي من هدف، والمسرح ليس مرآةً آليةً صماء، بل هو مِجْهرٌ يقرِّب البعيد، ويُظهر معالمَ الدقيق، بل ويجسِّمها دون أن يغيِّر من حقيقتِها أو نسبِها، بل يجلوها.

وأمَّا وحدة الموضوع فإنه — وإن كان أحد من الرومانسيين أو غيرهم لا يستطيع أن ينكر ضرورة توفُّرِها في كل مسرحية؛ حتى لا تأتي مُفكَّكةً واستعراضًا لشتيتٍ من الأحداث التي لا حبكة فيها ولا عقدة ولا حل، وبالتالي لا تشويق فيها ولا تأثير ولا إثارة — فإن «هيجو» والرومانسيين قد توسَّعوا مع ذلك في تفسيرها، وقالوا إن وَحدة الموضوع لا تتبدَّد ولا تتفكَّك [خلال أحداث][1] المسرحية بوجود بعض الموضوعات الثانوية، ما دامت تلك الموضوعات وثيقةَ الصلة بالموضوع الأصلي، مُتمِّمةً له موضِّحة لبعض جوانبه أو بعض خفايا نفوس شخصياتها، وما دامت لا تتناقض مع الموضوع الرئيسي، ولا تتعارض مع تأثيره النفسي؛ حتى لنراهم يُحلُّون «وحدة الأثر العام» محل ما تسميه الكلاسيكية بوحدة الموضوع، وقد برهنوا على صحة هذا الرأي بأمثلة كثيرة أخذوها من مسرحيات عملاق هذا الفن وهو «شكسبير»، الذي تكثر عنده تلك الموضوعات الثانوية دون أن تضرَّ بالحبكة العامة، وبالأثر النهائي الذي قد تساهِم في تقويته.

[1] الناشر.

وناقشوا الأصل الثاني وهو «فصل الأنواع» على نفس الأساس الكلاسيكي العام وهو «المحاكاة»، فقالوا بأنه إذا كان الكلاسيكيون يتمسَّكون بأن المسرح محاكاةٌ للحياة ومرآة لها، وكانت تلك الحياة كثيرًا ما تُجمع في المكان الواحد والزمان الواحد بين مَشاهدِ الجد ومَشاهد الهزل، فلماذا يُحظَرُ على المسرح الذي هو محاكاة للحياة أن يجمع في المسرحية الواحدة بين الجد والهزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمعُ لا يخلُّ بالأثر النهائي للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحًا؟ إذ يُظهر ما في الحياة من تناقض وتفاهة وسخرية، واستشهدوا في تعزيز هجومهم هذا بشكسبير أيضًا الذي لا تخلو مأساة من مآسيه العاتية من شخصية مضحكة كشخصية المهرج أو من مشاهد مضحكة، وقد استخدم شكسبير المهرج كشخصية «فولستاف»، والمشاهد الهزلية لعدة أغراض ناجحة، منها الترفيه أحيانًا عن المشاهدين عندما تعنف المأساة ويشتَدُّ ضغطها على الأعصاب، على نحوٍ قد يسبب لهم آلامًا فعلية، كما يستخدمها أحيانًا أخرى لإظهار ما في الحياة من تناقُضٍ؛ إذ تجمع في صعيد واحد بين الباكي والضاحك، وقد يحملنا على الإحساس بتفاهة الحياة كلها، وخطل انفعالنا بها وحزننا عليها، عندما نشاهد مثلًا في مأساة قوية عنيفة كمأساة «هملت» بطلها وسط مقبرة مهمومًا آخذًا في التفلْسُف والبحث عن أسرار الحياة والموت، بينما يظهر إلى جواره في نفس المشهد حفار مستهتر لا تعنيه الحياة وأسرارها وأحزانها، وهو مستغرِق في شرب النبيذ الذي يسكبه في جمجمةٍ من الجماجم العديدة التي يتعثَّر بها قدمه وسط المقابر.

وهكذا استطاع الرومانسيون أن يحطِّموا مبدأ فصل الأنواع، كما حطموا مبدأ الوحدات الثلاث.

وإذا كانت الكلاسيكية قد اتجهت إلى الحقائق الإنسانية العامة المجردة من ملابساتها وبيئاتها باعتبارها وليدةً للطبيعة الإنسانية المتحدة في كل زمان ومكان، فإنَّ الرومانسية قد هاجمت أيضًا هذا الأساس، وقالت بأن الطبيعة البشرية ذاتها ليست موحدة، بل متغيرة بتغيُّر الزمان والبيئات، كما تتغيَّر العادات والأزياء؛ ولذلك تمسَّكوا بما سموه: «اللون المحلي» ولم يقصروه على المظاهر الخارجية كالملابس وأساليب الحياة ووسائلها، بل مدُّوه إلى النفوس البشرية على نحو ما نلاحظ مثلًا في مسرحية رومانسية كبيرة كمسرحية «هرناني» لفيكتور هيجو؛ حيث لا نرى الطبيعة البشرية العامة، بل نرى طبيعة الشعب الإسباني بالذات، وهي طبيعة جنوبية تتميز بالعنف وشدة الانفعال والإسراف العاطفي، على نحو ما تتميز بملابسها الخاصة، وعاداتها وأساليب حياتها.

وهكذا يتضح كيف أنه إذا كان المسرح الكلاسيكي يهدف إلى معالجة مشاكل الإنسان في عمومها، وباعتبارها مشاكل نابعة من الطبيعة الإنسانية الموحدة وملازمة لتلك الطبيعة

في كل زمان ومكان، فإن المسرح الرومانسي قد ابتدع ما سماه: ب «اللون المحلي» الذي تتلوَّنُ به الطبيعة البشرية في البيئات والأزمنة المختلفة، وساعده على ذلك أنه لم يلتزم اختيار موضوعات مسرحياته من تاريخ اليونان والرومان وبيئتهم أو أساطيرهم، على نحو ما فعل المسرح الكلاسيكي، كما أنه لم يُخضِع مسرحياته لأحكام العقل أو مقتضيات المنطق والتفكير، بل كثيرًا ما يُطلق العنان للعواطف أو الغرائز التي إذا كان لها منطق، فإنه يختلف عن منطق العقل على نحو ما قال المفكر الفرنسي الشهير باسكال: «إن للقلب أسبابًا لا يعرفها العقل.»

المعلوم أن العواطف والأحاسيس هي المجال الذي يتفاوت فيه البشر أكبر التفاوُتِ، على نحوٍ يتَّسعُ لما سموه باللون المحلي، كما أنه المجال الذي لا محل فيه لما سمَّتْه الكلاسيكية بالقصد والاعتدال، كما أنه لا محل فيه دائمًا لما حرصتْ عليه الكلاسيكية دائمًا من البساطة والوضوح.

ومن البيِّن أن هذا الاتجاه العاطفي — عند الرومانسية — لم يكن بدٌّ من أن يلوِّنَ أسلوبَها المسرحي، وأن يخلع عليه الصبغة الغنائية، وهي صبغة لا تظهر في المسرح الشعري عند الرومانسية فحسب، بل وتظهر أيضًا في المسرح النثري على نحو ما نشاهد في مسرحيات ألفريد دي موسيه النثرية، التي تتميَّز أولًا وقبل كل شيء بطابعها الغنائي في أسلوبها وأخيلتها والعواطف الإنسانية التي تثيرها وتتحدث عنها، بل لقد ابتكر هذا الشاعر العظيم نوعًا جديدًا من المسرحيات النثرية التي سماها بـ: «الأمثال» Proverbes؛ حيث نراه يتخيَّل المسرحيات تأييدًا لمثلٍ سائر مثل: «يجب أن يكون الباب مقفولًا أو مفتوحًا»، ومثل: «حاول أن يصيدها فصادتْه» وغيرها، وهي مسرحيات قصيرة من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة، يجري حوارُها النثري في لغة شعرية غنائية، تروعنا بجمالها الفني أكثر ممَّا تروعنا بفنها المسرحي أو عمقها النفسي.

على أنه إذا كانت الرومانسية قد حرَّرَت الأدب التمثيلي من تبعيتِه للتراث اليوناني الروماني، كما حررتْه من كثيرٍ من قيود الكلاسيكية، كقيد الوحدات الثلاث، وقيد مبدأ فصل الأنواع، كما أظهرت اللون المحلي والطابع الغنائي العاطفي، فإنها — مع ذلك — قد ظلت محتفظة ببعض الأسس الكلاسيكية الكبيرة، كالأساس الذي يميِّز بين التراجيديا والكوميديا ويفصل بينهما، باعتبار أن التراجيديا فنٌّ نبيلٌ بموضوعه وشخصياته وأسلوبه اللغوي، بينما الكوميديا فنٌّ شعبيٌّ يستقي موضوعاتِه من حياة الشعب وتجْنَح لغتُه نحوَ لغة الشعب التي تألفها شخصيات الكوميديا.

ولم يكن بُدٌّ من أن ينتظر الأدب التمثيلي بضع عشرات من السنين خلال القرن التاسع عشر ومطلع العشرين، تطورت فيها الإنسانية تطورًا جديدًا على أثر الثورة الصناعية، والحركات السياسية الاشتراكية فظهرت الطبقات الشعبية في مجال الحياة العامة، على نحو ما ظهرت الطبقة البرجوازية في أعقاب الثورة الفرنسية الكبرى، وإذا كانت البرجوازية قد احتلَّت مكان الصدارة الاجتماعية بعد تحطيم طبقة النبلاء، فإن الثورة الصناعية والحركة الاشتراكية لم تلبث أن أخذت تدفع الشعب إلى مناهضة البرجوازية ومزاحمتها على مكانة الصدارة في المجتمع، ولم يكن بدٌّ من أن يجاريَ الأدب التمثيلي هذا التطوُّرَ الخطير، فيحطم التفرقة التقليدية العميقة التي لم يستطع أيُّ مذهب أدبي أن يحطمها فيما مضى، ونعني بها التفرقة بين التراجيديا والكوميديا من حيث نبل الأولى وشعبيةُ الثانية، فظهر أدباء كبار نخصُّ بالذكر منهم اثنين، هما هنريك إبسن النرويجي وبرنارد شو الأيرلندي اللذين لم يريا مُوجِبًا لأن يُحظر على التراجيديا استقاء موضوعاتها من حياة الشعب العادية ومن بين أفراده، وكان هذا الاتجاه إيذانًا بمولد نوع جديد من المسرحيات يشبه التراجيديا التقليدية في اتجاهه الجدي، ولكنه يختلف عنها في شعبيته؛ ولذلك آثروا وآثر معهم النقاد أن يطلقوا على هذا الفن الجديد اسمًا جديدًا غير التراجيديا، فسموا هذه المسرحيات الشعبية الجديدة باسم: «الدراما الحديثة»، وهي تسمية ذاعَت وعمَّت حتى أوشكت أن تقضيَ على اسم التراجيديا، وأن تُطلق على كل مسرحية جدية شعبية كانت أو غير شعبية، ومن هذا القبيل عِدَّة مسرحيات تُرجمَت إلى العربية ومثِّلت على مسارحنا مثل: «بيت الدمية» و«الأشباح» لإبسن، و«كانديدا»، و«الرجل والأسلحة» لبرنارد شو، ويكفي للتدليل على مدى هذا التطور أن نذكر أن برنارد شو لم يرَ بأسًا من أن يتَّخِذَ من عاهرةٍ بطلة لدرامة له وهي «مهنة مسز وارين»، وفيها يعرض مشكلة الدعارة أو على الأصح مأساة الدعارة، ومن المسئول عنها في المجتمع وطبقاته المختلفة، بعد أن كانت المسرحيات الجدية — أي التراجيديا — لا يمكن أن يكون أبطالها من غير الآلهة وأنصاف الآلهة، ثم الملوك والأمراء والنبلاء وعِليةِ القوم، بل وبعد أن كانت تلك المسرحيات لا تُعالج غيرَ الموضوعات التاريخية أو الأسطورية، ولا يجوز لها أن تستقيَ مادتها من الحياة الشعبية المعاصرة التي تخصَّصت بها الكوميديا.

هذه هي الخطوط العامة الرئيسية لتطوُّر الأدب التمثيلي منذ عهد رُوَّاده اليونان إلى عهد عمالقته المحدثين مثل إبسن وشو، ومن البيِّن أنه عندما أخذ يظهر الأدب التمثيلي في أدبنا المعاصر كان هذا التطورُ قد انتهى إلى آخر مرحله، وكان على روادِ هذا الأدب في العالم

العربي أن يتخيَّروا السبيل الذي يرتضونه فإمَّا أن يُسايروا هذا التطور من حيث انتهى، وإمَّا أن يجاروا هذا المذهب أو ذاك من المذاهب التي مَرَّ بها الأدب التمثيلي في تاريخه الطويل، إذا رأوا أو ظنوا أن مجتمعنا لم يتطور التطورات الإنسانية الكبيرة التي أدَّت إلى تطوُّر هذا الأدب، وقدَّروا أن هذا المجتمع لا يزال عند إحدى مراحل هذا التطور الإنساني الطويل، أو إذا لم يضنُّوا أنفسهم بالبحث عن مدى تطور هذا المجتمع، وعن ضرورة الملاءمة بين الأدب التمثيلي الذي يقدَّم لهذا المجتمع، وبين درجة تطوره، فراحوا يخبطون على غير هدى، ويرتجلون على النحو الذي يستطيعون، متأثرين بهذا المذهب أو ذاك على وعي منهم أو غير وعي، بل وزادت المسألة تعقيدًا باعتبار أن هذا الفن دخيلٌ على أدبنا، وأن أدباءنا وشعراءنا متأثِّرون بتراثنا الأدبي الخاص، وأساليبنا المُتوارَثةِ في النظر إلى الحياة وفي الصياغة اللغوية، وإزاء هذه البلبلة الواسعة بين تُراثِ الغرب في الأدب التمثيلي، وتطوره بتطور المجتمع الغربي، وبين تراثنا الأدبي في العربية الفصحى، وتراثنا الشعبي في بعض الفنون التي تشبه من قريب أو بعيد فنَّ التمثيل، لم يكن بد من أن يتعثر هذا الفن ويتلمَّسَ طريقه إلى الجمهور قبل أن تظهر أصالته، وقبل أن يتركز ويستقرَّ كفنٍّ أدبي كبير، يُساهِمُ في تثقيف الشعب وتربيته وتهذيب ذوقه وتوسيع إدراكه وفهمه للحياة ومشاكلها، فضلًا عن تَذوُّقِه للجمال وانفعاله به …

وعلى ضوء هذه الحقائق نستطيع الآن أن ننظر فيما لدينا من أدب تمثيلي منشورٍ ومُتداوَلٍ بين أيدي القراء، مبتدئين بمسرح الشاعر أحمد شوقي الذي يعتبر رائدًا لهذا الفن، باعتبار أنه قد نشر أولى مسرحياته الناضجة في سنة ١٩٢٧م.

مسرح شوقي

في أواخر القرن التاسع عشر كان أحمد شوقي يدرس القانون في فرنسا مُوفَدًا في بعثة من قِبَلِ الخديو، وقد نصحه رجال القصر — على لسان الخديو في خطاباتهم إليه — بألَّا يقصر هَمَّه على دراسة القانون، بل يحاول أن يستفيدَ من الحياة التي تحيط به، وأن يلمَّ بما يستطيع الإلمام به من نواحي الثقافة الفرنسية بوجه عام، ولمَّا كان شوقي قد أحس — منذ زمن مبكر — بميله إلى الأدب وبخاصة إلى الشعر الذي ينظم فيه المقطوعات، فقد كان من الطبيعي أن يلم ببعض نواحي الأدب الفرنسي، بما فيه الأدب التمثيلي، وبخاصة وأنه كان يغادر جامعته في مونبلييه بجنوب فرنسا إلى باريس في إجازته الدراسية، وكانت باريس تَعجُّ عندئذٍ بالحركات والمذاهب الأدبية والفنية، وأنه وإن يكن من المتوقَّعِ أن يكون اهتمامُه أكبر بالشعر الغنائي أي شعر القصائد والمقطوعات الذي يندرج فيه الشعر العربي، والذي أخذ شوقي يزاوله، إلا أنه لم يكن يستطيع أن يغفل فنون الأدب والشعر الأخرى، وبخاصةٍ الأدب المسرحي الذي كانت تقدمه عدة مسارح باريسية؛ ولذلك نرى أنه إن كان قد ترجم قصيدة «البحيرة» للامارتين، كما ترجم وحاكى بعض أقاصيص لافونتين التي أجراها على ألسنة الحيوانات، فإننا نراه أيضًا يحاول في سنة ١٨٩٣م أول محاولة في التأليف المسرحي، وهي مسرحية علي بك الكبير التي ألَّفها وهو لا يزال في فرنسا، وأرسلها مخطوطة إلى السراي، ولكن الظاهر أنها لم تلقَ من السراي ما أمَّلَ من ترحيب، وهو أمر طبيعي، فالسراي كانت تفضل — بالبداهة — أن تتلقى منه قصائد في مدح الخديو، وربما كان هذا هو السبب في أن شوقي لم يواصل هذه المحاولة، بل انصرف إلى شعر القصائد في المديح والتهنئة وما إليها، وبخاصة وأنه التحق بالسراي بعد عودته من أوربا، وأصبح شاعر الأمير، قبل أن يصبح أمير الشعراء، وظلَّ في هذا الاتجاه إلى أن كانت الحرب العالمية

الأولى، وعُزِلَ الخديوي عباس الثاني، ونُفِيَ شاعره شوقي إلى إسبانيا؛ حيث ظل إلى أن انتهت الحرب، وقامت الثورة الوطنية التي أظهرت الشعب وعزَّزت الاتجاه الشعبي، بحيث يمكن القول بأنه عندما عاد شوقي في نهاية تلك الحرب إلى مصر، كان الشعبُ قد أصبح السيد الأول، كما أن شوقي لم يعد إلى السراي التي أخذ يتحرَّر من سيطرتها، ويتقرب إلى السيد الجديد وهو الشعب، وإن يكن قد ظل يقصر شاعريته على فن الغناء، أي فن القصائد حتى سنة ١٩٢٧م، وهي السنة التي ابتدأ فيها إخراجَ مسرحياته الشعرية تِباعًا، فأخرج «مصرع كيلوباترة»، و«مجنون ليلى»، و«عنترة»، و«قمبيز»، و«أمير الأندلس»، كما أعاد كتابة «علي بك الكبير» وأخيرًا كوميديا «الست هدى».

قلنا إن باريس كانت تعج أثناء إقامة شوقي بها بالمذاهب الأدبية والفنية المختلفة، فكانت هناك الواقعية والرمزية وبقايا الرومانسية وطلائع الفرويدية، وإلى جوارها كانت الكلاسيكية لا تزال حية، كما لا تزال حية حتى يومنا هذا، وبخاصة في الأدب المسرحي؛ حيث تخصَّصتْ بعض المسارح الكبيرة كالكوميدي فرانسيز والأوديون في عرض روائع الأدب الكلاسيكي الخالد، إلى جوار المسارح الأخرى العديدة التي تعرض المسرحيات الحديثة الصادرة عن مذاهب الأدب العديدة المعاصرة.

ولَمَّا كانت المسارح التي تعرض الروائع الكلاسيكية هي التي تحتضنُها الدولة، وهي التي رسَّختْ شهرتها، وذاع صيتها في العالم أجمع، فالظاهر أنها هي التي جذبت إليها أحمد شوقي أكثر ممَّا جذبته المسارح الأخرى، وبخاصة وأن المسرحيات الكلاسيكية كلها مسرحيات شعرية، كان من الطبيعي أن تستهوي لُبَّ شاعرٍ بالفطرة كأحمد شوقي، بحيث يمكن القول إنه إذا كان شاعرنا قد تأثر في أدبه المسرحي بمذهب أدبي بعينه، فإن تأثرَه قد كان أوضحَ ما يكون بالمذهب الكلاسيكي، وإن كان من الواجب أن نقرر أنه لا يلوح أن أحمد شوقي قد تعمَّقَ في دراسة المذاهب الأدبية المختلفة وتخيَّر منها أي مذهب عن وعي واختيار، وإنما جاءت تأثُّراتُه بطريقة تلقائية غير منهجية؛ ولهذا لا نراه يتقيد في مسرحه بكافة الأصول الكلاسيكية، بل أخذ بما هداه إليه إحساسه.

شوقي والتاريخ

وأول ما نلاحظه أن شوقي قد جارى الكلاسيكية في الرجوع إلى التاريخ ليستقيَ منه موضوعات مسرحياته، فيما عدا الكوميديا الوحيدة التي كتبها وهي «الست هدى».

ومن المعلوم أن الكلاسيكية — كما عرفتها فرنسا في القرن السابع عشر — قد جعلت من أصولها الثابتة العودةَ إلى التاريخ، بل والتاريخ اليوناني الروماني بنوع خاص لتستمِدَّ منه موضوعات لمسرحياتها، حتى ليحدثنا التاريخ الأدبي أن الشاعر الكلاسيكي الكبير راسين قد اضطر إلى أن يعتذر عندما اتخذ موضوعًا لإحدى مسرحياته وهي مسرحية «باجازيه» أو «بايزيد» من حياة تركيا المعاصرة له، وكان سِرُّ هذا الاتجاه سيطرةَ الآداب اليونانية والرومانية القديمة على أدباء فرنسا الكلاسيكيين، الذين أخذوا يُحاكون تلك الآداب إلى حد إهمال تاريخهم القومي، واستقاء مادة لأدبهم المسرحي من تاريخ أولئك اليونان والرومان، وإن يكن الشاعر الكلاسيكي كورني قد حاول أن يبرِّر هذا الاتجاه التاريخي بحجةٍ عقلية فنية، هي قوله: «إن الحوادث الروائية — حتى التي تُعتبر في نظر العقل المجرد خارقة — لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما تقدَّمُ إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل»، وربما كانت هذه الحجة هي التي دفعت أولئك الكلاسيكيين إلى ألا يكتفوا بالاستقاءِ من التاريخ الواقعي فحسب، بل وأن يستقوا أيضًا من التاريخ الأسطوري لليونان والرومان القدماء، وإن كانوا قد حرصوا على أن يقربوا هذا التاريخ الأسطوري من منطق العقل، وأن يفسروه بالحقائق النفسية العامة، حتى جاء أدبهم أدبًا إنسانيًّا، كما جاء شديد المُشاكلةِ للواقع، بل وجعلوا تلك المشاكلة مقياسًا لجودة الأدب، أو عدم جودته مهما كان مصدره أسطوريًّا أو غير أسطوري أي تاريخ فعلي.

ومن البديهي أن شوقي لم يكن يستطيع أن يرجع إلى التاريخ اليوناني أو الروماني حقيقيًّا كان أو أسطوريًّا ليستمدَّ منه موضوعاتٍ لمسرحه العربي المصري، وكل ما كان يستطيعه هو أن يعود إلى التاريخ على أن يكون تاريخ قومه أي تاريخ مصر أو تاريخ العرب، وبذلك يكون ما أخذه عن الكلاسيكية هو الاتجاه التاريخي في ذاته، وبالفعل نراه يستمدُّ من تاريخ مصر موضوعاتٍ لمسرحيات: «مصرع كيلوباترة»، و«قمبيز»، و«علي بك الكبير»، كما نراه يستمد من تاريخ العرب موضوعات لمسرحيات: «مجنون ليلى»، و«عنترة»، و«أميرة الأندلس».

وإذا كان الكلاسيكيون الفرنسيون لم يُفضِّلوا التاريخ الواقعي على التاريخ الأسطوري، فإن شوقي هو الآخر لم يفضِّل أحدهما على الآخر، ولم يحرص على أن يلتزم دائمًا التاريخ الحقيقي، فمسرحيتا «مجنون ليلى» و«عنترة» لم يعد من الممكن تخليص ما في وقائعهما من تاريخ حقيقي، عمَّا فيهما من تاريخ أسطوري، تعترف المصادر القديمة ذاتها فضلًا عن المصادر الشعبية بطابعها الأسطوري الذي أثبته بحثُ المؤرخين

والنقاد المحدثين، بل إننا لنرى شوقي يفضِّل بعض الروايات الأسطورية على الروايات التاريخية عندما يعثر على الاثنين، ويرى أن الرواية الأسطورية أكثرُ مواتاة لفنه وللهدف الذي يرمي إليه في مسرحيته، وذلك على نحو ما نلاحظ في مسرحية «قمبيز»؛ حيث وجد شوقي نفسه أمام اتجاهين: اتجاه تاريخي يفسِّر غزو قمبيز لمصر بعدة أسباب سياسية واقتصادية ودولية ترجع إلى الصراع الذي كان محتدمًا بين الفرس واليونان، وتسابقهما على توسيع مناطق نفوذهما وسيطرتهما العسكرية والاقتصادية، واتجاه آخر أسطوري أو شبه أسطوري، عُثر عليه عند المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت، إمَّا في كتابه مباشرة، وإمَّا في أحد الكتب الحديثة التي نقلت عنه، وهو ذلك الاتجاه الذي يقول إن قمبيز غزا مصر؛ لأن فرعونها خدعه عندما أراد أن يتزوَّج من ابنته نفريت، فلم يزوجه منها، بل زوجه من نتيتاس ابنة فرعون الذي قتله فرعون الحالي، واستولى على عرشه، ثم أوهم قمبيز أنه قد زوجه من ابنته، واكتشف قمبيز هذه الخدعة، فثارت ثائرته، وغزا مصر انتقامًا من تلك الخديعة، ورأى شوقي في تلك الرواية الأسطورية ما يُواتي هدفه في أن يجعل من نتيتاس بطلةً تفتدي وطنها بنفسها، فتقبل الزواج من قمبيز دفعًا لشرِّه عن وطنها، فيما لو رفض فرعون مصاهرته.

والواقع أن شوقي برجوعه إلى التاريخ يستقي منه مادة لمآسيه مُجاريًا في ذلك المذهب الكلاسيكي، قد استنَّ سنةً ربما كانت من بين الأسباب التي منعت مسرحه من أن يلقى إقبالًا شعبيًّا كبيرًا؛ وذلك لأنه وإن يكن هذا التاريخ هو تاريخنا القومي، إلا أن الجمهور كان يفضل — بلا ريب — أن يرى في ذلك المسرح مآسي حياته المعاصرة، بدلًا من مآسي التاريخ التي بَعُدَ بها العهد، والتي قد تحتاج في متابعتها والانفعال بها قدرًا من الثقافة التاريخية، وبخاصة وأن المسرح العالمي كان قد تطور — كما سبق أن أوضحنا — فظهرت فيه على يدي إبسن وشو الدراما الحديثة التي تستمد موضوعاتها من حياة الشعوب المعاصرة، بل ولربما كان السبب في نجاح الكوميديا الوحيدة التي كتبها شوقي وهي «الست هدى» نجاحًا أكبر بالرغم ممَّا قد يكون في بنائها المسرحي من مآخذ — راجعًا إلى أنها مستمدة من حياتنا المعاصرة، كما أنها تعالج مشكلة اجتماعية حية، وهي مشكلة طمع الأزواج في مال زوجاتهم، ومن المعلوم أن حوادث هذه الملهاةِ تجري في حي الحنفي بالسيدة زينب.

ولكنه يبدو أن كتابة المسرحيات المعاصرة تحتاج إلى خيال مُبدعٍ، وقوة ملاحظة أكبر ممَّا تحتاجه المسرحيات التاريخية، التي يجد المؤلِّف عناصرَها معدةً متجمعةً في أحداث التاريخ أو رواية الأساطير، ولعل شوقي الشاعر الغنائي لم يكن متمتعًا بهذه الملكات النادرة، ولا مستعدًّا لأن يبذل مثل هذا الجهد.

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نسلِّم لشوقي بما أراد، وذلك باعتبار أن التجارب التاريخية قد لا تختلف كثيرًا عن التجارب المعاصرة؛ لأنها كلها تجارب إنسانية يمكن أن تهدينا إلى ما نبتغي من حقائق النفس البشرية، ومآسي الحياة، ولكننا لا بد أن ننظر في نوع التجارب التاريخية التي اختارها المؤلف، وفي القيم الإنسانية والاجتماعية التي أضفاها على تلك التجارب، فخلق منها تراثًا أدبيًّا وإنسانيًّا، كما لا بد من أن ننظر في موقف شوقي من تلك التجارب وفي الأهداف التي قصد إليها.

والواقع أن النقاد قد اتخذوا من موقف شوقي إزاء التجارب التاريخية التي اختارها هدفًا لنقدهم اللاذع.

فرأى بعضهم أن شوقي قد أساء الاختيار في عدة مسرحيات، بل ولاحظ تناقضًا بين ما اختار والهدف الذي رمى إليه، وأفْصَحَ عنه في النظرات التحليلية التي ذَيَّلَ بها مسرحياته، حيث نطالع في تلك النظرات أن هدفه الأساسي كان تمجيد العرب والمصريين القدماء، بينما يُلاحظ هذا النفر من النقاد — وبخاصة الأستاذ العقاد — أنه قد اختار لبعض تلك المسرحيات موضوعات وفترات من تاريخ مصر والعرب، كانت من أحلك فترات ذلك التاريخ وأكثرها انحطاطًا، بل وانحلالًا، مثل فترة ضعف المصريين وانحلالهم وسيطرة جنود اليونان المرتزقة على قوات الوطن الدفاعية، كما هو الحال في مسرحية قمبيز وغزو الفرس لمصر، والقضاء على استقلالها، الذي لم تسترده منذ ذلك الحين إلا في أيامنا الأخيرة، ومثل مسرحيته علي بك الكبير، التي تمثل فترة انحلال أخلاقي ووطني شديد في عصر المماليك وغَدْر بعضهم ببعض حتى أصبحت البلاد نهبًا لأطماعهم، ومرتعًا لعبثهم وتكالبِهم على المغانم والشهوات، ثم مصرع كيلوباترة التي تقصُّ هي الأخرى أحداثَ انهيار مصر، ووقوعها فريسة في يد الرومان، في أعقاب انحلال أسرة البطالسة وعبث امرأة هلوك ككيلوباترة التي لم تكن فوق ذلك مصرية في شيء، ولم يكن للشعب المصري في ذلك الحين أي وجود محسوس، وأخيرًا أميرة الأندلس التي تعرض هي الأخرى انحلالَ مُلكِ العرب في الأندلس، ووقوعَهم فريسةً في يد ملوك شمال أفريقيا؛ تمهيدًا لما سيتبع ذلك من انقضاء دولة العرب كلها في إسبانيا.

ولكن هذا النقد من السهل الرد عليه؛ وذلك لأن عصور المجد والازدهار قد لا تتيح للكاتب المسرحي عنصر الصراع الذي تقوم عليه المآسي في غالب الأمر، كما أن فترات المِحَنِ والكفاح الوطني هي التي تُظهِرُ في الغالب معدن الشعوب وصفاتها الأصيلة، وبذلك لا يكون شوقي قد أخطأ من الناحية الفنية ولا من الناحية الوطنية في اختيار موضوعات

مآسيه التاريخية من فترات المحن التي مرت بالمصريين أو بالعرب، ويكون من الأجدى ألا يناقش الناقد هذا الاختيار، بل ينظر في كيفية معالجة المؤلِّف لهذه الموضوعات التاريخية، وفي موقفه من التاريخ، ثم في الأهداف التي سعى إليها، ومبلغ توفيقه في بلوغها، ثم في الأصول الفنية التي صدر عنها في تأليف مسرحياته.

أمَّا عن موقف شوقي من التاريخ فقد تفاوتَ النقاد في نقده من النقيض إلى النقيض، فبعضهم مثل الأستاذ إدوارد حنين في المقالات التي نشرها بمجلة المشرق يرى أن شوقي قد تقيَّد بالتاريخ تقيدًا مسرفًا، حتى لنرى هذا الناقد يأخذ مثلًا فقراتٍ من قصة مجنون ليلى — كما وردت في كتاب الأغاني — ويقرنها بمقطوعات من مسرحية شوقي؛ ليُثبت أن شوقي لم يفعل شيئًا سوى صياغة تلك الفقرات والأنباء شعرًا، وذلك بينما نرى ناقدًا آخر كالأستاذ العقاد في كتيبه: «قمبيز في الميزان» يتهم شوقي بجهله بالتاريخ جهلًا حَرَمه من الاستفادة من الكثير من الأحداث والحقائق التاريخية التي كان يستطيع أن يستخدمها في مسرحيته عن قمبيز، فيلقي بفضلها ضوءًا ساطعًا على شخصياتها، ويفسِّر الكثير من خفايا نفوسها، كما يزيد من عنصر الدراما والتأثير في مأساته.

والواقع أن المشكلة الخاصة بموقف الأديب من التاريخ عندما يستقي منه مادة لأدبه مشكلةٌ معقدة، فمن النقاد من يُنكر على الأديب حقَّه في تغيير وقائع التاريخ وبخاصة الكبرى منها، وهم يشبِّهونَ موقفه من التاريخ الفعلي الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة؛ لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية، وكما لا يجوز للأديب أن يغيِّر في وقائع الحياة الراهنة عندما يصورها أو ينقدها حتى لا يصبح أدبه كاذبًا مصطنعًا، فإنه لا يحِقُّ له أيضًا أن يغير من وقائع الحياة الماضية حتى لا يتسم أدبه بنفس السمة، وإنما للأديب أن يتخير ما يحلو له من وقائع التاريخ على ألَّا يؤدِّيَ هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ والعبث بمنطقه، كما أن له أن يفسر التاريخ على النحو الذي يهديه إليه إحساسه، وأن يتخير من بواعث الأحداث، وخفايا النفوس ما توحي إليه به الوقائع، وأن يحكم تبعًا لهذا التفسير على الشخصيات التاريخية الأحكام التي تتَّسقُ مع منطق تفكيره وإحساسه، ومن هنا مثلًا نرى بعض الأدباء يرى في شخصيةٍ ﻛ «جان دارك» التي قادت الجيوش وقاومت الاستعمار الإنجليزي لفرنسا مقاومة الأبطال بأنها كانت قديسة طاهرة، بينما يرى فيها البعض الآخر استنادًا إلى نفس الوقائع ولكن بتفسير آخر أنها كانت فتاة هستيرية مريضة. وكل ذلك بينما يسلِّمُ بعضُ النقاد والأدباء للأديب بحريةٍ مطلقة إزاء أحداث التاريخ، يتصرَّف فيها كيفما شاء، ولعل إسكندر دوماس الأب قد عبر عن هذا الاتجاه أقوى تعبير عندما

قال: «التاريخ! من يعرفه؟ إنْ هو إلا مسمار أشجب فيه لوحاتي»، وهو يقصد من هذه العبارة إلى أن يشكك أولًا تشكيكًا شديدًا فيما نعتبره يقينًا من أحداث التاريخ التي كثيرًا ما يضلُّ المؤرخون في الوصول إلى حقائقها وبواعثها الخفية، وهو يقصد ثانيًا وترتيبًا على ما سبق إلى أن يُبيح للأديب حقَّ التصرف كما يشاء في أحداث التاريخ وفقًا لمقتضيات فنِّه، بل ووفقًا لما يرمي إليه من أهداف، ومن الواضح أن هذا الرأي لا يخلو من إسرافٍ من السهل أن نتبيَّن نتائجه في القصص التاريخية العديدة التي كتبها دوماس نفسه، وصدر فيها عن خياله الجامع أكثر مما صدر عن حقائق التاريخ، حتى اتُّهِمَ أدبه ببُعْدِه عن مشاكلة واقع الحياة المتشابهة في تاريخ الإنسانية كلها.

ومع ذلك فإنه إذا كان هذا الخلاف قائمًا بالنسبة للتاريخ الحقيقي فإنه يكاد يكون معدومًا بالنسبة للتاريخ الأسطوري، مثل تاريخ مجنون ليلى أو عنترة حيث ينعقد الإجماع على حق الأديب في أن يتصرف في تلك الوقائع الأسطورية، أو أن يهملها كلها ليستبدل بها ما يهديه إليه خياله، وفقًا لمنطق فنه ومنطق الإنسانية العام، فشوقي مثلًا كان يستطيع أن يتحلَّل من كثير من الوقائع الأسطورية التي تزخر بها قصة «مجنون ليلى»، كقصة النار التي عَلِقتْ بردائه ويده وهو ذاهل عن نفسه أمام ليلى، وقصة الشاة التي رفض أن يتناول من لحمها؛ لأن الأَمَةَ التي أعدتها كانت قد نزعت منها قلبها؛ لاعتقاد العرب حينئذٍ أن لحمها حقيق بأن يُطفئ نار الغرام، وأن يستبدل بهذه الوقائع الساذجة تحليلات نفسية عميقة لجنون الحب وظواهر إنسانية عامة لهذا الجنون، على نحو ما فعل شاعر إنساني كبير كشكسبير في مسرحية «روميو وجولييت» مثلًا، حيث يعالج الغرام وتباريحه ومظاهره وتصرفاته وأفاعيله النفسية العميقة، وإن يكن كل هذا النقد يمكن الرد عليه بأن شوقي قد حرص على أن يحتفظ لمسرحيته بما يسمونه اللَّونَ المحلي الذي يحرص عليه المسرح الرومانتيكي، بل والطابع التاريخي الشعبي، وإن يكن من الحق أن يقال إن مثل هذه المسرحية تصبح عندئذٍ أكثر صلاحية للمسرح الغنائي ولفن الأوبرا منها للمسرح العادي ولفن التمثيل الخالص.

وأمَّا عن جهل شوقي بالتاريخ فهو جهل افترضه الأستاذ العقاد؛ وذلك لأن الأديب لا يُطالَب بأن يستوعب في أدبه جميع حقائق التاريخ وتفاصيله، بل يختار منها ما يريد وما يتَّصل اتصالًا وثيقًا بموضوع مؤلَّفِه الأدبي، ويستلزمه الفن الأدبي والهدف المقصود، ولا أدلَّ على ذلك من أن نرى الأستاذ العقاد يؤاخذ شوقي؛ لأنه قد غفل عن وجود شخصيتين تاريخيتين كبيرتين عاصرتا أحداث مسرحية قمبيز، وهما شخصيتا المشرِّع الأثيني سولون

وقارون ملك ليديا الذي يُضرَبُ به المثل في الثراء، وذلك دون أن يدلَّنا الناقد عن الكيفية التي كان شوقي يستطيع بها أو يجب عليه أن يدخل هاتَيْن الشخصيتين في مسرحيته، والجدوى التي يمكن أن تتحقق بإدخالهما فيها، وعلى العكس من ذلك لا يستطيع مُنصِفٌ إلا أن يقر الأستاذ العقاد في نقده لشوقي عندما آخذه بأنه قد غير حقيقة هامة منتجة، عندما زعم أن قمبيز لم يكن يعاقر الخمر، بينما يقول التاريخ بالعكس، وكان شوقي جديرًا بأن يجاري التاريخ في ذلك؛ لأن معاقرة الخمر كانت كفيلة بأن تُعدَّ سببًا من أسباب الجنون الذي نسبه شوقي إلى قمبيز في المسرحية، كما نقر الأستاذ العقاد أيضًا في مؤاخذته لشوقي؛ لأنه لم يُشِرْ من قريب أو بعيد إلى الكوارث العسكرية التي مُنِيَ بها قمبيز في بلاد النوبة، وفي الصحراء الغربية، مع أن هذه الكوارث كانت هي الأخرى كفيلةٌ بأن تساهم في تفسير جنون قمبيز، ذلك الجنون الذي نخرج من المسرحية دون أن نتبين له أسبابًا.

شوقي والصراع المسرحي

ولقد فَطِنَ شوقي إلى أن الفن المسرحي يقوم على الصراع الذي يولِّدُ الحركة المسرحية، وهذا أصل من الأصول الكلاسيكية الثابتة؛ حيث نلاحظ أن المسرحية الكلاسيكية ليست عرضًا لحياة الشخصيات، أو تحليلًا لها، أو نقدًا، وإنما هي قِطاع محدد من تلك الحياة، فالستار يرتفع عن المسرحية الكلاسيكية وعناصر تلك الأزمة قد تجمعت وتأهَّبت للاشتباك، وبالفعل تشتبك وتصل إلى القِمَّةِ، ثم تأخذ في الانفراج أو التطور نحو نهايتها المحتومة، وهذا هو ما يوفِّر لها وحدتَها العضوية، كما يولِّد فيها الحركة المسرحية، ويخرج بها عن الاستعراض، كما يخرج بالحوار عن مجرد المناقشة.

فَطِنَ شوقي إذن إلى أن المبدأ الكلاسيكي القائل بأن المسرحية تقوم على الصراع، ولكنه عند تطبيقِ هذا المبدأ لم يحسن دائمًا استخدامه، لا من حيث اختيار عناصره، ولا من حيث استخدامَ تلك العناصر في تقوية الصراع وإثارة أفكار وعواطف المشاهدين.

فالصراع في التراجيديا اليونانية القديمة كان يقوم بين البشر والآلهة، أو بين الآلهة وبعضها البعض، أو بين الجميع والقوى الكونية، أو القضاء والقدر، وهو في المسرحية الكلاسيكية التي ظهرت بعد عصر النهضة — وبخاصة في فرنسا عند كورني وراسين؛ حيث أصبح المسرح فنًّا إنسانيًّا خالصًا — كان يقوم بين عناصر النفس المختلفة، فيعرف بالصراع الداخلي، أو بين إرادات الشخصيات وآرائهم وعواطفهم، فيعرف بالصراع الخارجي، وربما كان الصراع الداخلي هو الأغلب الأعم والأكثر تأثيرًا وإثارة وعمقًا في الفن المسرحي.

وكبار المؤلِّفين المسرحيين يختارون للصراع الذي يصورونه في مسرحياتهم أقوى العناصر وأعمقها، فنرى كاتبًا كبيرًا كراسين مثلًا يبني مسرحيته الشهيرة «أندروماك» على صراع عنيف يجري في نفس بطلةِ مسرحيته، بين وفائها لزوجها البطل العظيم هكتور، وبين محبتها لابنها الذي يُهدِّدها عدو زوجها الشهيد بقتله إن لم تقبل الزواج منه، وكاتب عظيم آخر ككورني يبني مسرحيته الخالدة «السيد» على صراعٍ يجري في نفس البطلة، بين حبها لخطيبها ووفائها لوالدها الذي قتله هذا الخطيب وهكذا.

وبفضل قوة العناصر المُصطرِعَة وعمقها تتولَّدُ الحركة المسرحية المثيرة، وذلك على اختلاف الاتجاه، فراسين مثلًا يجريها بين عواطف مختلفة، وذلك بينما نرى كورني يجريها بين العاطفة من جهة، والواجب من جهة أخرى، لما هو معروف من أن كورني كان شاعرًا أخلاقيًّا قبل كل شيء، وكان يغلِّب الإرادة والواجب دائمًا على أهواء النفس وعواطفها، وهذا هو الاتجاه الذي يبدو أن أحمد شوقي قد آثره مجاراةً لطبعه كرجل شرقي، تحتلُّ الناحية الأخلاقية في نفسه وتفكيره مكانة كبيرة، وهو اتجاه لا غبار عليه، ولكن بشرط أن يكون العنصر الأخلاقي نابعًا من الضمير الفردي، ومتغلغلًا فيه، حتى تكون له من القوة ما يستطيع أن يُصارع به أهواء النفس وعواطفها.

فما هي عناصر الصراع عند شوقي؟ وإلى أي حدٍّ استطاع أن يستخدمَ تلك العناصرَ لكي يولد الحركة المسرحية المثيرة؟

لقد استخدم شوقي، أو حاول أن يستخدم على نحوٍ واضحٍ، الصراعَ في مسرحيتيه: «مجنون ليلى» و«عنترة»، حيث هيأت له وقائع أسطورتي المجنون وعنترة فرصةَ الصراع الداخلي عند شخصيتَيِ البطلتين، وهما ليلى وعلبة، ولكننا نلاحظ أن هذا الصراع لم يجرِ عندئذٍ بين عواطف متضاربة، أو بين العاطفة وواجب إنساني مُنبعثٍ من الضمير الفردي، ومتأصِّل فيه، بل جرى بين عاطفة قوية عميقة، وتقاليد اجتماعية متفاوتة، ففي مسرحية المجنون يجري الصراع بين حُبٍّ قوي يجمع بين ليلى وقيس، وبين تقليدٍ عربي يقول بأن الفتاة لا يجوز لها أن تتزوج ممن شبَّبَ بها وفضح حبه لها، وهو تقليد لا نحسُّ في المسرحية بأنه قد تغلغل إلى أعماق ضمير البطلة، كما تغلغل في نفسها حبها لقيس، بحيث نتوقَّع قيامَ صراع عنيف بين العنصرين، يثيرُ شجونَنا ويحرِّك نفوسَنا أو تفكيرَنا؛ ولذلك يخيب أملنا عندما نشهد خاتمة فاترة لهذا الصراع، فنرى والد ليلى يخيِّرها بين أن تتزوج من ورد الثقفي أو من قيس، فلا تتردد، ولا نشهد لنفسها تمزُّقًا، بل تختار في سهولةٍ الزواجَ من ورد، وذلك مع أن المؤلِّف كان يستطيع أن يُظهرنا على هذا الصراع،

وهذا التمزُّق، بإحدى الحيَل المسرحية المعروفة، كالمُناجاةِ في منولوج فردي، أو الائتمان أي الإدلاء بمكنون نفسها إلى صديقة أو أَمَةٍ أو تابعة وبخاصة وأنه شاعرٌ غنائي، يعرف كيف ينظم القصائد الطوال في التغنِّي بلواعج الحب وآلامه، ولو أنه فعل لزاد من تعلُّقِنا بليلى وعطفنا عليها، بحيث يصل انفعالنا إلى قمته، عندما نشهد في آخر المسرحية مصرعها ومصرع قيس.

وأمَّا في «عنترة» فالصراع يجري بين حب عنترة وعبلة من جهة، وبين تقليدٍ عربيٍّ يرفض أن يتزوج عبدٌ أسود، ابنٌ لزبيبة الحبشية من فتاة عربية أصيلة، فضلًا عن تشبيبه بها، وهو تقليد عنيف بدليل ما نشاهده في المسرحية من أن والد عبلة لم يوافق من زواجها من عنترة فحسب، بل ونذرها زوجة لمن يأتيه برأس عنترة، ومع ذلك لا نرى عبلة تتصرَّفُ في هذه المسرحية، كما تصرفت ليلى في مسرحية المجنون، فهي لا تضحي بحبها في سبيل التقاليد، وإن يكن الصراع هنا أيضًا لم يتفتح ولم ينمُ النمو الواجب، بل رأيناه يسرع إلى خاتمة مسرحية فجَّةٍ، عندما نرى عبلة تشقُّ العصا على ذويها في تنكر واستخفاء، وتأتي إلى عنترة في ليلة الزَّفافِ، بينما تسير الفتاة الأخرى «ناجية» إلى منافس عنترة وخطيب عبلة الرسمي.

وفي مسرحية قمبيز التي تُعتبر نتيتاس بطلتها الأولى، كانت هناك عدة عناصر للصراع في نفس البطلة، وهي عناصر أشار إليها المؤلِّف إشاراتٍ عابرة، ولكننا لم نشهد لها أثرًا في المسرحية وسير أحداثها.

فمنذ مطلع هذه المسرحية نعلم أن «نتيتاس» هذه كانت ابنةً لفرعون سابق قتله فرعون الحالي، كما نعلم أنها كانت تتبادل الحبَّ مع «تاسو» الذي كان تابعًا لأبيها، حتى إذا قُتل الأب تحول تاسو بحبه إلى نفريت بنت فرعون الحالي، وبذلك نعلم أن لنتيتاس ثأرًا لأبيها من فرعون الحالي كما أن لها ثأرًا لنفسها من ابنته نفريت ومن حبيبها الغادر تاسو، ولكنَّ المؤلِّفَ لا يوضِّح لنا تأثير هذه العناصر في نفسها، ولا يبين أو يوحي بالكيفية التي تولَّدت لديها تلك البطولة الخارقة التي دفعَت هذه البطلة إلى أن تتطوع بالزواج من قمبيز فداءً لوطنها، عندما هدَّد هذا الملك الطاغية بغزو مصر، إن لم يزوجه فرعون من ابنته، وما نستنتجه من رفض ابنته الحقيقية نفريت لهذا الزواج.

إننا لنتساءل عن سِرِّ هذه البطلة دون أن نستطيع استشفافَ هذا السر من مسرحية المؤلِّف، فهل تضحيتُها بنفسها وقبولها هذا الزواج فداء وطني خالص؟ أم هروب وانتحار بعد يأس من الانتقام للأب أو الانتقام للنفس واسترداد الحبيب الخائن؟ وبذلك يتبلبل

شعورنا نحو هذه البطلة، فضلًا عن اهتزاز صورتها النفسية التي كان المؤلف يستطيع أن يعمِّقَ خطوطها، وأن يخلق منها شخصية مسرحية غنية العناصر، جائشةَ الحركة بفضل تلك العناصر العاتية التي كان من الممكن أن تصطرع في نفسها، وأن توسِّعَ آفاقها، وأن تجعل منها ساحة لصراع نفسي عميق مُعقَّد.

وهكذا نخلص من هذا التحليل السريع إلى أنه وإن يكن شوقي قد فطن إلى مبدأ الصراع في المسرح، والصراع الداخلي بنوع خاص، كما آثر مذهب كورني الذي يُجري هذا الصراع بين الواجب والعاطفة، إلا أنه لم يعمِّق جذور الواجب في الضمير الفردي، كما أنه لم يستغلَّ هذا الصراع الاستغلال الواجب على نحو يعطي الانتصار ذلك المعنى الأخلاقي الرائع الذي نحسه عند مؤلِّفٍ كبير ككورني، وكان هذا من الأسباب الرئيسية في ضعف الحركة المسرحية عند شوقي، وبالتالي في ضعف عنصر الإثارة والعطف والمشاركة الوجدانية في مسرحياته.

شوقي والحبكة المسرحية

من المعلوم أن الحبكة أي البناء المسرحي هي التي تُعطي المسرحية قوامَها، فهي ترتيبٌ للأحداث، وتحديدٌ للشخصيات، وما تنطق به من حوار، بحيث تتحدَّد معالم الشخصيات بفضل تلك الحبكة، ويتحقَّق الهدف الذي يرمي إليه المؤلف من تأليف مسرحيته، وما تثيره من أفكار وانفعالات.

ولقد وضعت الكلاسيكية أصولًا وقواعد لأحكام تلك الحبكة، مثل مبدأ الوحدات الثلاث، ومبدأ فصل الأنواع، أي فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلًا تامًّا، بحيث لا يتخلل المأساة مَشاهِدُ مضحكة أو العكس، وبحيث تنتهي المأساةُ نهايةً مُفجعة، بينما تنتهي الملهاة نهايةً مرحة أو مضحكة، كما استعرضَ أرسطو الحيل المسرحية المختلفة، كالمُناجاة والائتمان والتعرُّفِ وضرب الأمثلة لكيفية استخدامها على نحو ناجح منتج.

والذي لا شك فيه أن مبدأ وحدة الموضوع، يُعتبر العمود الفقري لبناء المسرحية حتى لا تأتي مُفكَّكةً غير مترابطة، أو متعارضة متناقضة الأحداث، ممَّا يذهب بالأثر النهائي الذي تسعى إلى توليده في النفوس، ومن المعلوم أن الرومانسيين عندما هاجموا الأصول والقواعد الكلاسيكية، لم يستطيعوا أن يخرجوا خروجًا تامًّا على وحدة الموضوع وهم إذا كانوا قد وجدوا عند شكسبير مثلًا موضوعاتٍ ثانويةً Sup-Plots في المسرحية الواحدة إلى جوار الموضوع الأساسي، إلا أنهم لم يستطيعوا أن يُنكروا ارتباطَ هذه الموضوعات الثانوية

بالموضوع الأصلي، ومساهمتها في تعزيز ذلك الموضوع، أو إبراز نواحٍ نفسيةٍ أو أخلاقية في الشخصيات لا يكفي الموضوع الأصلي لإبرازها، بحيث تتضافر الموضوعات الثانوية مع الموضوع الأصلي في تحقيق ما سماه الرومانسيون بوحدة الأثر العام في المسرحية.

وبالرجوع إلى مسرحيات شوقي نلاحظ أنه لم يتقيَّد بالمعنى الضيِّق لوحدة الموضوع، بل أضاف — في أغلب الأحيان — موضوعًا ثانويًّا أو أكثر للموضوع الأصلي، ولكنه لم يوفَّق دائمًا في ربط الموضوعات الثانوية بالموضوع الأصلي، ولا في استخدمها على نحو يساهم في تحديد معالم الشخصيات أو تعزيز الأثر العام للمسرحية.

ففي مسرحية «مصرع كيلوباترة» مثلًا نلاحظ أن الموضوعَ الأصليَّ فيها هو حب أنطونيو وكيلوباترة، أو الصراع الذي يجري في نفس البطلة بين الحب والمجد، ولكننا نلاحظ أن المؤلف قد عرض في نفس المسرحية موضوعًا آخر ثانويًّا، هو حب وصيفتها «هيلانة» لتابعها المصري «حابي»، ونبحث عن كيفية ارتباط هذا الموضوع الثانوي بالموضوع الأصلي وتأثيره فيه فلا نتبين شيئًا من ذلك، وعلى العكس نرى هذا الموضوع الثانوي يُضْعِفُ من تأثير الموضوع الأصلي في خاتمة المسرحية، عندما ينتحر كل من كيلوباترة وأنطونيو، وبذلك كان من الممكن أن تُختتمَ المسرحية، ولكننا بدلًا من ذلك نرى هيلانة تسعف من السُّمِّ، وتنهض لتتأبط ذراع حابي، وتخرج معه من المسرح إلى حيث نعلم أنها ستقيم معه أي في الضيعة التي أقطعتْها إياها كيلوباترة قبل انتحارها ثم يُسدل الستار، ولقد يقال إن المؤلف قد قصد من هذه الخاتمة الثانوية إلى ما يسمى في الفن المسرحي بالترويح Releif على نحو ما نُشاهد أحيانًا في مسرحيات شكسبير أو غيرها من المسرحيات العنيفة، حيث يلجأ المؤلفون إلى حيلة مسرحية يُخفِّفونَ بها من وقع الفاجعة في النفوس، ولكن هذا التبريرَ قد كان من الممكن قبوله لو أن المؤلف كان قد نجح في كسب عطفنا لضحيتي المسرحية الأصليين وهما كيلوباترة وأنطونيو، بحيث تكون الفاجعة فيهما قويةً عنيفة، تحتاج إلى ترويح، ولكننا في الواقع لا نشعر بمثل هذا العطف العميق إزاء كيلوباترة أو أنطونيو، فكلٌّ منهما شخصٌ تافهٌ عبد لشهواته مُتخبِّطٌ في حياته؛ وبذلك لا يصبح لهذا الترويح محل، بل ينقلب عيبًا أساسيًّا في المسرحية؛ لأن هذه الخاتمة تبدد الأثر الضعيف الذي يمكن أن يُحدثه مشهد انتحار البطلين، وهكذا يصدق على هذه المسرحية ذلك الوصف الذي يعبر عنه النقاد بقولهم إنها قد انتهت بذيل سمكة، أي نهاية لا يمكن الإمساك بها، لا نهاية حاسمة قوية الإثر.

وعلى العكس من ذلك نرى شوقي يصيب توفيقًا في استخدام موضوع ثانوي في مسرحية أخرى هي «علي بك الكبير»، حيث يعرض الموضوع الأصلي وهو غَدْرُ محمد بك

أبي الذهب بسيدِهِ وولي نعمته علي بك الكبير، وإلى جوار هذا الموضوع الأصلي، يعرض موضوعًا آخر ثانويًّا، هو حب مراد بك لآمال؛ الأمَةِ التي تزوجها علي بك الكبير، ولكنه يربط هذا الموضوع الثانوي بالموضوع الأصلي، إذ يتَّخذُ من هذا الحب سببًا لحمل مراد بك على أن يشترك مع محمد أبي الذهب في التآمر ضد علي بك الكبير وقتله؛ لكي يفوز بآمال، وإن يكن المؤلف قد عقَّدَ الموقف تعقيدًا مسرحيًّا بارعًا، بأن جعل آمال أختًا لمراد بك، وأخفى عنه هذا السر الذي لم يكتشفه مراد إلا في آخر المسرحية، بواسطة أبيه يوسف الياسرجي، وهكذا جاءت مسرحية علي بك الكبير محبوكة حبكة مُتقنةً مترابطة الأجزاء، لم يُضعفها الموضوع الثانوي الذي تخيله المؤلف، بل زاد من حركتها المسرحية، وعقَّدَ بناءها تعقيدًا يُماشي الفن المسرحي العريق.

وفي مسرحيتي «مجنون ليلى»، و«عنترة» يتعقَّد الموضوع الأصلي، وتتعدَّد شخصياته دون أن يكون هناك ازدواج في الموضوع، ودون أن تلوحَ بعض الأحداث مكوِّنة لموضوع ثانوي إلى جوار الموضوع الأصلي، ففي مسرحية المجنون يُعتبرُ وجود وَرْدٍ الثقفي وزواجَه من ليلى جزءًا من الموضوع الأصلي، وهو حب قيس وليلى، والصراع الذي نشب بين هذا الحب والتقاليد العربية، وفي «عنترة» تنتهي المسرحية بزواج مزدوج، هو زواج عنترة من عبلة وناجية من صخر، ولكن هذا الازدواج ينطوي تحت وحدة الموضوع؛ وذلك لأن صخرًا كان ينافس عنترة على عبلة، وكان زواجه من ناجية جزءًا من حل الصراع الذي يدور في المسرحية.

وأمَّا في مسرحية «قمبيز» فقد سبق أن أشرنا إلى تعدُّدٍ في عناصر الدراما، أشار المؤلف إلى وجوده ثم لم يستغله بعد ذلك، ولم يُنمِّه، ممَّا أضعف المسرحية، وأضعف العطف بل الإعجاب الذي كان من الممكن أن تحظى به نتيتاس لو أن المؤلف أغفل تلك الإشارات، فهو يُخبرُنا منذ مطلع الرواية أن نتيتاس كانت تحب تاسو، ولكنه تحول عنها إلى نفريت بنت فرعون الجديد بعد قتل أبيها، كما يُخبرنا أن لها ثأرًا عند فرعون الجديد قاتل أبيها، وبالرغم من أنه لم يُفصح عن مشاعر نتيتاس العميقة، إلا أنَّ هذه الإشارات خليقةٌ بأن تُلقيَ الشكَّ على بطولة نتيتاس وتطوُّعِها بالتضحية بنفسها في سبيل وطنها؛ وذلك بقبولها الزواج من قمبيز، فالقارئ أو المشاهد قد يفسِّر هذه التضحية بأنها نتيجةٌ ليأسٍ من الحياة أو الهروب منها، بدلًا من أن ينظر إليها كبطولة وفداء وطني.

والحبكة المسرحية — عند شوقي — لا يُضعفها تعدُّد الموضوعات، أو تعدُّد عناصر الدراما، وعدم الربط بينها، أو استخدامها واستخلاص نتيجتها فحسب، بل ويضعفها أيضًا

ضعف فكرة الدراما نفسها وأصولها وحدودها، على نحو ما نشاهد في بعض العناوين التي اختارها لمسرحياته، مثل مسرحية «علي بك الكبير» التي وضع لها عنوانًا ثانيًا بعد العنوان السابق وهو «أو فيما هي دولة المماليك»، وقد جاء في النظرات التحليلية التي اعتاد إضافتها لكل مسرحية، ما يؤكد هذا الفهم الخاطئ لطبيعة الدراما، ففي النظرات الخاصة بهذه المسرحية نُطالِعُ أن المؤلِّفَ قد قصد من كتابتها إلى تصوير حالة الفساد التي كانت قد انتهت إليها دولة المماليك، وهذا التصوير قد يكون ممكنًا عن طريق إظهار فساد الشخصيات المسرحية باعتبار أن هذه الشخصيات مِرآةٌ لحالة العصر كلها ولكن الدراما لا تتسع بطبيعتها لهذا الوصف إذا خرج عن نطاق الشخصيات، وإلا جاء حملًا على الحركة المسرحية، وعلى الحوار وسرعته، وضرورة تركيزه، بل قد يدفع المؤلفَ إلى حشر بعض المشاهد التي لا تتصل بالموضوع ولا تساهِمُ في تطويره.

وفي مسرحيات شوقي نلقى أحيانًا مشاهد قصصية ووصفية لا نتبيَّن علاقتها بالدراما، ونضرب لذلك مثلًا بالمشهد الذي يصف فيه الشاعر مرورَ موكب الحسين بن علي في صحراء الحجاز، وتهليل العرب وتكبيرهم لذلك الموكب في مسرحية مجنون ليلى، ولقد يصوِّرُ هذا المشهد حقيقةً تاريخيةً ثابتةً في مطلع حكم الأُمويين وهزيمة العلويين، وظهور مذهب الشيعة في الحجاز، ولكننا لم نتبين في المسرحية تأثيرَ هذه الظاهرة في سيرها أو في أشخاصها، وكذلك مشاهد الجن وندوات غناء الغريض في نفس المسرحية، وذلك مع العلم بأنه حتى في مجال القصص الذي يتَّسع لتصوير البيئة، يحرص القصاص على أن يربطوا بين تلك البيئة وأحداث قصتهم وشخصياتها، وفي مسرحية «أميرة الأندلس» نشاهد عِدَّةَ لوحات استعراضية، تُصيب عنصر الدراما فيها بشيءٍ غير قليل من البطء والتَّفكُّكِ. والظاهر أن شوقي كان يطمع في أن يصوِّر البيئات التاريخية التي استمدَّ منها مواضيع مسرحياته، وهذا مطمع لا غبار عليه — كما سبق أن قلنا — ولكن الفن المسرحي كان يقضي بأن يأتي هذا التصوير في تضاعيف عنصر الدراما، وأن يُربَطَ به ربطًا وثيقًا، وإنه لمن الغريب أن نلاحظ أنه عندما يكون لوصف تلك البيئة تأثيرٌ مباشرٌ على سير الدراما، نجد شوقي يلزم الصمت أو الاقتضاب المخل في تصويرها، ولعل هذا أوضح ما يكون في رواية «قمبيز» حيث يوضح كيف أن جنود اليونان المرتزقة قد كانوا العنصر الغالب المسيطر في جيش فرعون، ثم يفاجِئُنا بأن «فانيس» رئيس أولئك الجند قد غدر بفرعون، والتجأ إلى قمبيز، حيث أخبره بالخديعة التي خدعه بها فرعون عندما زوَّجه ﺑ «نتيتاس»، موهمًا إياه أنها ابنته، وذلك دون أن يخبِرَنا بسبب هذا الغدر ولا ببواعثه.

وكذلك الأمر في الكثير من المقطوعات الغنائية التي تتخلَّل مسرحياتِه، فهي وإن تكن من الشعر الغنائي الجميل، إلَّا أنها كثيرًا ما تبدو دخيلةً على الحوار، وكأنها قصائد غنائية قائمة بذاتها، فهي لا تخبرنا بجديد، ولا تؤدي إلى تطور في أحداث المسرحية، وإنما هي تَغَنٍّ خالصٌ بالحب ولواعجه، أو حنين إلى الماضي وذكرياته، ولقد يحدث أن نلتقيَ في بعض المسرحيات العالمية الكبيرة بمنولوجات، فيها بعض ما يشبه هذا الغناء، ولكنها تحتوي في الغالب على اعترافاتٍ تُنبِئُنا بما نجهل أو تكشف الستار عن مخبوء، أو تضيء بعض حنايا الشخصية المسرحية، وأمَّا مجرد الغناء العاطفي بأشجان النفس، أو بمظاهر الطبيعة وما يختلط بها من مشاعر الشخصيات وذكرياتهم، فذلك ما لم نَعُدْ نشهد له وجودًا في المسرح الحديث، بعد أن تخلص من الجوقة التي كانت تردِّد مثل هذه الأغاني في المسرح اليوناني القديم، والأمثلة لهذه الأغاني كثيرةٌ في مسرح شوقي، حتى لقد استطاع بعض الملحنين أن ينتزعوا بعضها من سياق المسرحيات وأن يُلحنوها منفردة، كقصائد قائمة بذاتها، وأن يتغنوا بها مثل أغنية كيلوباترة:

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ... ما لروحينا عن الحب غنى
غنِّنا في الشوق أو غنِّ بنا ... نحن في الحب حديث بعدنا
رجعتْ عن شَجْونا الريح الحَنون ... وبعينينا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفاثات الشجون ... في حواشي الليل برقًا وسنا
غرِّدي يا كاسُ واشهد يا وتر ... وارو يا ليل وحدِّث يا سحر
كم جنينا من رُبى الأنس السمر ... ورشفنا من دواليها المني
الحياة الحب والحب الحياة ... هو من سرحتها سر النواة
وعلى صحرائها مرت يداه ... فجرَتْ ماء وظلًّا وجنى
نحن شعر وأغاني غدًا ... بهوانا راكب البيد حدا
وبنا الملاح في اليم شدا ... وبكى الطير وغنى موهنا
من يك في الحب ضحى بالكرى ... أو بمسفوح من الدمع جرى
نحن قرَّبنا له ملك الثرى ... ولقينا الموت فيه هيِّنا
في الهوى لم نألُ جهد الموثر ... وبقينا مثلًا في الأعصُر
هو أعطى الحب تاجَيْ قيصر ... لم لا أُعطي الهوى تاجي منا

فهذه القصيدة على روعتها الغنائية لا تكاد تساهم بشيء في بناء المسرحية، حتى لو أنها حُذِفت لما تركت فراغًا، ولما أحسسنا بخلل في ذلك البناء، وإن تكن خليقة بأن تفسح المجال للحن رائع وغناء جميل، فيما لو قدمت هذه المسرحية كأوبرا لا كمأساة عادية تعتمد على الحوار والحركة دون غيرهما.

ونستطيع أن نعثر على أمثلة مشابهة في معظم مسرحياته الأخرى، وبخاصة في مسرحية «مجنون ليلى» حيث نرى قيسًا منذ الفصل الأول يدلف إلى المسرح وشاعريته تتدفَّقُ بهذه الأغنية الجميلة:

سجا الليلُ حتى هاج لي الشعر والهوى وما البِيد إلا الليل والشعر والحب
ملأت سماء البيد عشقًا وأرضها وحملتُ وحدي ذلك العشق يا رب
ألمَّ على أبيات ليلى بيَ الهوى وما غيرُ أشواقي دليل ولا ركب
وباتت خيامي خطوةً من خيامها فلم يشفني منها جوارٌ ولا قربُ
إذا طاف قلبي حولها جن شوقه كذلك يطفي الغلةَ المنهلُ العذبُ
يحنُّ إذا شطت ويصبو إذا دنت فيا ويح قلبي كم يحنُّ وكم يصبو

وبعد هذه الأغنية يطلق قيس بيتًا نعلم منه سِرَّ مجيئه إلى الساحة التي تقوم بها خيام المهدي والد ليلى حيث يقول:

وأرسلني أهلي وقولوا امض فالتمس لنا قبسًا من أهل ليلى وما شبوا

ثم لا يلبث أن يختتم المقطوعة ببيت آخر من الغناء العاطفي الخالص هو قوله:

عفا الله عن ليلى فقد نُؤْتُ بالذي تحمَّل من ليلى ومن نارها القلب

ففي كل هذه المقطوعة لا يدخل في سياق الحوار ولا في بناء المسرحية غيرُ البيت الوحيد الذي يُنبئنا فيه عن سبب مجيئه، وإن يكن هذا البيت نفسه قد كنا في غنًى عنه؛ لأننا لن نلبث أن نعلم بسبب مجيئه من الحوار الذي يدور بعد ذلك مباشرة بينه وبين المهدي، وكل ذلك فضلًا عن أن هذه القصيدة ليست منولوجًا يناجي فيه قيس نفسه، أو يعترف بحبه؛ لأنه لا يقف عندئذٍ وحيدًا على المسرح، بل يقدم إليه ومعه زياد، كما لا يلبث أن يلتقي بمنازل ثم المهدي، والمسرحية لم تتقدم بعد ولم تتراكم أحداثها، بحيث يتهيأ المجال لمناجاة عاطفية أيًّا كان لونها.

ويمر ركب قادم إلى نجد من ناحية يثرب وحاديها يردد أنشودة يردد فيها اسم ليلى، فيفيق قيس من إغمائه عند سماع هذا الاسم لينشد قصيدة أخرى رائعة هي:

ليلى، مُنادٍ دعا ليلى فخف له	نشوان في جنبات الصدر عربيدُ
ليلى، انظري البيد هل مادت بآهلها	وهل ترنم في المزمار داود
ليلى، نداء بليلى رن في أذني	سحر لعمري له في السمع ترديد
ليلى تردَّد في سمعي وفي خلدي	كما تردد في الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وإخوتها	أم المنادون عشَّاق معاميد
إن يشركونيَ في ليلى فلا رجعت	جبال نجد لهم صوتًا ولا البيد
أغير ليلاي نادوا أم بها هتفوا؟	فداء ليلى الليالي الخرَّد الغيد

وأخيرًا ينشد ثلاثة أبيات يخبرنا فيها بأنه يفيق دائمًا من إغمائه إذا سمع اسم ليلى، كما يخبرنا أنه قد أصابه من حبها ما يشبه الجنون، وهذه كلها أنباء كان من الواجب أن نستنبطها من أحداث المسرحية التي نشاهدها، لا أن يخبرنا بها قيس في قصيدة من الغناء الذاتي البعيد الصلة بالحوار المسرحي.

وفي الفصل الخامس وبعد موت ليلى لا يكتفي المؤلِّف بزَجِّ الغريض وغنائه على المسرح بل لا يكاد الغريض ومن معه يخرجون ويدخل من الجانب الآخر، قيس وزياد حتى تنطلق شاعرية قيس قُربَ ختام المسرحية بقصيدة غنائية أخرى كتلك التي استهلَّ بها دخوله إلى المسرح، وفيها يردِّد ذكرياتِ الصبا موجهًا الخطاب إلى جبل توباد، حيث كان يرعى الغنم في طفولته مع ليلى فيقول:

جبل التوباد حياك الحيا	وسقى الله صبانا ورعى
فيكِ ناغينا الهوى في مهده	ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها	وبكرْنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحِكِ عشنا زمنًا	ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبًا	لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا	وانثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم	تحفظ الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلى بعيني طفلة	لم تزد عن أمس إلا أصبعا

مـا لأحـجـارك صـم كـلـمـا　　　هاج بي الشوق أبت أن تسمعا؟
كلما جئتكِ راجعت الصبا　　　فـأبـت أيـامـه أن تـرجـعـا
قـد يـهـون الـعـمـر إلا ساعة　　　وتـهـون الأرض إلا مـوضـعـا

فهذه قصيدة غنائية جميلة، تكاد تقوم بذاتها كما تقوم قصيدة البحيرة للامارتين، أو غيرها من قصائد الغناء العاطفي، ولكنه من الصعب أن تجد لها مجالًا في مسرحية تمثيلية.

ونكتفي بهذه الأمثلة لندللَ على ما يكاد يُجْمِعُ عليه النقاد من طغيان العنصر الغنائي على مسرح شوقي، حتى اتَّهموه بأنه قد أقحم نفسه على الشعر الدراماتيكي دون أن يستطيع التخلُّصَ من طابعه الغنائي، أو أن ينزل على مقتضيات الفن المسرحي، وطبيعة الحوار التمثيلي، وإن كنا لن نمل القول بأن مسرحيات شوقي خَليقةٌ بأن تلقى أكبر النجاح لو أنها لُحِّنت وتُغنِّيَ بها، وقُدِّمت للجمهور كمسرحيات غنائية، فعندئذٍ لن تلوح المقطوعات الغنائية دخيلة عليها، بل ستزيدها جمالًا، وتزيد من متعتنا الروحية، بسماع هذا الشعر الرائع مُلحَّنًا مُنغَّمًا كفن جميل مُكتفٍ بذاته.

مسرح عزيز أباظة

وبعد وفاة شوقي بإحدى عشرة سنة تقريبًا ظهر شاعر تقليدي جديد، يتمسَّك بعمود الشعر، بل ويقتتل في سبيله، ويحرص الحرصَ كله على الجزالة، وهو الشاعر عزيز أباظة الذي عُرف فجأةً كشاعر عندما نشر سنة ١٩٤٣م — وهو يعمل مديرًا لإحدى مديريات القُطر — ديوان «أنات حائرة» الذي خصَّصه لرثاء زوجته الفقيدة، فكان هذا الديوان هو وديوان «من وحي المرأة» للأستاذ عبد الرحمن صدقي ظاهرة فريدة، لا في الشعر العربي وحده بل في الشعر عامة؛ إذ نرى كلًّا منهما يخصص ديوانًا — لأول مرة — لرثاء الزوجة.

والظاهر أن الأستاذ عزيز أباظة قد عقد العزم على أن يكون شاعر المفاجآت، فنحن لا نعلم أنه قد نشر بعد ذلك الديوان قصائدَ أخرى من الشعر الغنائي أي الشعر العربي التقليدي، وعلى العكس من ذلك نراه رغم نزعته التقليدية المحافظة على عمود الشعر العربي يُفاجئ الجمهور المصري في سنة ١٩٤٣م بأول مسرحية شعرية له وهي «قيس ولبنى»، التي أتبعها بعدة مسرحيات شعرية أخرى استقاها — كما فعل شوقي — إما من تاريخ مصر، وإما من تاريخ العرب الحقيقي أو الأسطوري قبل أن ينتهي أخيرًا إلى كتابة مسرحية معاصرة شعرًا أيضًا وهي «أوراق الخريف»، التي ظهرت في أواخر سنة ١٩٥٧م.

لقد ألَّف عزيز أباظة مسرحية قيس ولبنى، التي مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في ٤ نوفمبر سنة ١٩٤٣م.

وفي سنة ١٩٤٧م نشر الأستاذ عزيز أباظة مسرحية «العباسة»، التي مثلتْها أيضًا الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بدار الأوبرا، وحضرها الملك السابق فاروق، وأنعم بمناسبتها على المؤلِّف برتبة الباشوية، وقد كتب الدكتور محمد حسين هيكل مقدمة لها، وفي سنة ١٩٤٩م أصدر مسرحيته الثالثة «الناصر» مصدَّرة بخطاب إعجاب وتقدير من الأستاذ أحمد لطفي السيد ومقدمة للأستاذ أحمد حسن الزيات، وفي سنة ١٩٥١م أصدر

مسرحيته «شجرة الدر»، وأهداها إلى الشاعر أحمد شوقي، أو على الأصح إلى روحه قائلًا: «إلى شوقي الخالد أُزجي أثرًا من هديه ونفحة من وحيه هدية تقدير وإكبار ووفاء» ومن الواضح أن الأستاذ عزيز أباظة كان يستطيع أن يكتب نفس الإهداء على مسرحياته السابقة، فكلها أثر من «هدي شوقي ونفحة من وحيه.»

وبعد قيام الثورة المصرية الأخيرة أصدر الشاعر عزيز أباظة مسرحيته الشعرية الخامسة «غروب الأندلس» وأهداها «إلى الأمة المصرية الكريمة» قائلًا: «لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها — إلا قدرًا ضئيلًا منها — ولما يتأذَّن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه، ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه، ولقد كانَ أغلبُ ظني أنها لن يُهيأ لها أن تُنْشَر على الناس ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم، ولكنني قدرت وقدر الله، وكان أمر الله قدرًا مقدورًا، وفي هذه المسرحية — أيتها الأمة الناهضة — لمحاتٌ عن الدول كيف تتداعى أَوَاسيها، وعن الشعوب كيف تتوارى في حنايا الأبد مجاليها، ولعل العظةَ بالاعتبار ألصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة، فإن شارفت هذه العظة منك سماوة تشوفت إليها، فهو إذن نشيدة طالما تعلق أملي بأهدابها، ورغيبة وقفت العمر أعالج العسير من أبوابها»، وقد كتب الدكتور طه حسين لهذه المسرحية مقدمةً اعترف فيها بأنه لا يكلف بالمسرحيات الشعرية التي كتبها في عصرنا الحاضر أحمد شوقي، ثم عزيز أباظة قائلًا: «إني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرًا في هذه الأيام، وشعرًا عربيًّا بنوع خاص، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر، وتمرد على أوزانه وقوافيه، وآثر حرية النثر وطلاقته وإسماحه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوربية نادرة أشد الندرة، لا يكاد الناس يقبلون عليها إن وجدت فإن فعلوا، لم يتصل إقبالهم عليها إلا ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرة، والطلاقة المطلقة في هذا التمثيل المنثور الذي لا يكلفهم إلا أيسر الجهد وأقل العناء، وقد صحب التمثيل في أثناء طفولته، وحين بلغ شبابه الشعر؛ لأنه لم يكن يستطيع أن يتخفَّفَ من الغناء، ولأن النثر لم يكن قد استكمل قوتَه بعد، فلما تخفَّف التمثيلُ من الغناء ومرن النثر، واستطاع أن يتصرَّف في جميع فنون القول، انصرف إليه أصحاب التمثيل، وتركوا الشعر بفنونه الخاصة، فإذا كانت آيات التمثيل في العصر القديم وفي أوائل العصر الحديث شعرًا كلها، فإن القرن التاسع عشر قد شهد مزاحمة النثر للشعر على التمثيل حتى استأثر به، وكاد يصرف الشعر عنه صرفًا.»

وهذا الرأي صحيح في جملته، ولكنه غير صحيح في الكثير من حيثياته، فإنه إذا كان الشعر التمثيلي قد صاحبه الغناء، بل والموسيقى أيضًا عند أول ظهور هذا الفن الأدبي عند

اليونان القدماء، فإن هذه الحقيقة التاريخية لا يجوز أن تعني ضرورة مصاحبة الغناء للشعر لتبرير استخدامه في مثل هذا الفن، وذلك بدليل أن الغناء والموسيقى قد انفصلا عن المسرح التمثيلي منذ أوائل عصر النهضة الأوربية في القرن الخامس عشر الميلادي، عندما ظهر بمدينة فلورنسا أولًا، ثم في المدن الإيطالية والفرنسية والألمانية بعد ذلك فن مسرحي خاص بالغناء والموسيقى وهو فن الأوبرا والأوبريت، ومع ذلك ظلت المسرحيات التمثيلية تُكتب شعرًا في عصرٍ من أزهى عصور هذا الفن؛ وهو العصر الكلاسيكي الذي يكاد يغلب الشعر التمثيلي فيه على كافة أنواع الشعر الأخرى، وذلك دون أن ينتقص العدول عن الغناء من قيمة هذا الشعر التمثيلي أي المسرحيات الشعرية التي لا تزال حيةً خالدةً حتى اليوم، بل إنه لَيمكن القول بأن الشعر كلَّه قد نشأ أصلًا مصاحبًا للغناء والموسيقى، سواء منه الشعر الغنائي أو الشعر الملحمي أو الشعر التمثيلي، ولم يشذَّ عن ذلك الشعر العربي، بدليل ما هو ثابت في أكبر موسوعة للشعر العربي القديم، وهو كتاب الأغاني للأصفهاني، حيث نرى كل قصيدة تشفع بضربها الموسيقي، ثم انفصل الشعر عن الموسيقى والغناء، واستقل بذاته دون أن يختفي أو يضعف تأثيره على النفوس.

والشعر — كما قلنا غير مرة — ليست موسيقاه ترفًا ولا مجرد وسيلة للتطريب، بل هي أداة مرهفة للتعبير عن لطائف من المعنى أو الإحساس قد تعجز الألفاظ غير المنغومة عن التعبير عنها، وإذن فلا ضيرَ من استخدام الشعر كوسيلة للتعبير في أي فن من فنون الأدب، ولكن على شرط أن يستطيعَ الشاعر تطويعَه للفن الذي يستخدمه فيه، بحيث ينجح في التعبير به عما يريده، وبخاصة في الفن المسرحي الذي يتجه إلى الجماهير، ويتطلَّب سهولةً في اللغة المستعملة حتى لا يصطدم السامع بلفظ غريب أو تركيب معقد يعوق الفهم السريع، والمتابعة المتصلة واستيعاب الهدف الذي يرمي إليه الشاعر.

وبالرغم من عدم كلف الدكتور طه حسين بالشعر التمثيلي المعاصر، فإننا نراه يُعلن طربَه بشعر الأستاذ عزيز أباظة في هذه المسرحية، ويصفه بأنَّه «شعر جزل رصين، لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد»، بل ويرى المسرحية كلها قصيدةً رائعة دون أن يُناقش ملاءمة شعر عزيز أباظة عامة، واللغة التي يستخدمُها خاصة لهذا الفن الجماهيري، أو على الأقل المعد للاستماع السريع لا للقراءة المتئدة بين أيدي المعاجم اللغوية.

وأما عن أصول هذا الفن التي لا يمكن بدونها أن يحقق هدفًا سواء كتب نثرًا أم شعرًا، فقد تخلص الدكتور طه حسين من التعرض لها عند حديثه عن هذه المسرحية بلباقة، فقال: «وليس لي بالطبع أن أنقد القصة من هذه الناحية (يعني كما قال من

قبل: ناحية أحداثها ومشاهدها التمثيلية)، فقد لا يكون من حقي أن أدخل فيما لا أحسن من صناعة التمثيل»، وهذا عذر فيه كثير من المغالطة، فالدكتور طه حسين قد لا يستطيع نقد التمثيل، ولكنه — بلا ريب — يستطيع نقد الأدب التمثيلي، وهو الذي استهلَّ حياته الجامعية بتدريس الأدب التمثيلي عند اليونان، وتأليف كتابٍ قيم فيه، ومع ذلك اكتفى الدكتور طه حسين في حديثه عن أحداث هذه المسرحية ومشاهدها بالإشارة إلى شدةِ انطباقها على مصر المعاصرة في فترة ما قبل الثورة، فيقول عمَّن شاهدوها تمثل إنه «يقطع بأنهم قد تصوروا أشخاصًا مصريين، وألقوا عليهم أسماء مصرية، ولونوا الأحداث في ضمائرهم بألوانٍ يعرفونها حق المعرفة، حتى لكأنهم رأوا رأي العين» دون أن يُفصح الأستاذ الكبير عما إذا كان يرى في هذا حسنةً تُعطي المسرحية قيمةً أدبيَّة وإنسانية متميزة، أم يرى فيه سيئةً تُشير إلى عدم استيعاب المؤلِّف لروح العصر التاريخي الذي استقى منه أحداث مسرحيته، وبخاصةٍ وأن الدكتور طه حسين يشير إلى شيء من ذلك بطرفٍ خفيٍّ حينما يقول عن المسرحية: «إنها تصور أحداثًا وقعت منذ قرون، وأخص ما يوصف به العصر الذي وقعت فيه أن طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استئثارًا به من طبيعة العصر الحديث الذي لم تكن شمسُه قد أشرقت بعد.»

ثم يترك الشاعر عزيز أباظة التاريخ وأحداثه ليختار موضوعًا أسطوريًّا من أسطورتنا الشرقية الشهيرة أسطورة ألف ليلة وليلة، فصاغ منها في سنة ١٩٥٤م مسرحية «شهريار» بالاشتراك مع الأستاذ الشاب عبد الله البشير، الذي نعلم من مقدمة المسرحية أنه كان قد ألَّف باللغة الإنجليزية مسرحية عن نفس الموضوع ومثلها تلاميذه في كلية المعلمين.

ولما كانت هذه المسرحية الإنجليزية غير مطبوعة، فإننا لم نستطع العثور عليها؛ لنتبين مدى اختلافها عن المسرحية الشعرية، التي كتبها الشاعر عزيز أباظة بأسلوبه الشعري التقليدي المعروف.

وعلى أية حال، فالأستاذ عبد الله البشير لم يكن أول أديب عربي أو أجنبي اتخذ من أسطورة شهرزاد أو شهريار موضوعًا لمسرحية، وهذا الموضوع قد طرقه كثيرون من كُتَّاب الغرب، بل وصيغت من هذه الأسطورة أوبرات لا مسرحيات فحسب، ولعل من أروع التعبيراتِ الموسيقية عن هذه الأسطورة تعبير الموسيقي الروسي الكبير ريمسكي كورساكوف ملحن «شهرزاد».

وفي مصر عالج هذه الأسطورة عددٌ من أدبائنا، فكتب توفيق الحكيم مسرحية «شهرزاد» التي ترجمها إلى الفرنسية عضو الأكاديمية جورج لوكونت، وكتب الأستاذ علي باكثير أيضًا مسرحية «سر شهرزاد»، كما كتب الدكتور طه حسين قصة «أحلام شهرزاد»،

وأخيرًا اشترك طه حسين وتوفيق الحكيم في تأليف كتاب حواري عن هذه الأسطورة ومراميها القريبة والبعيدة وهو كتاب «القصر المسحور»، وهو الذي كتبه أديبانا أثناء تمضيتهما الصيف بأحد المصايف الجبلية في فرنسا.

ولأول مرة قام الشاعر عزيز أباظة بتقديمِ مسرحيتِه إلى الجمهور، وإيضاحِ وجهة نظرِه إليه بدل أن يعهد بهذا التقديم إلى غيره من الزملاء والأدباء، كما فعل في المسرحيات السابقة.

وأخيرًا أراد الأستاذ عزيز أباظة أن يُحدث انقلابًا في تأليفه للمسرحيات، فعدل عن الموضوعات التاريخية والأسطورية إلى الحياة الاجتماعية المعاصرة، وحاول أن يعدل عن الجزالة العسيرة في شعره إلى السلاسة اليسيرة، وحدثنا عن كل ذلك في المقدمة التي كتبها لمسرحيته المعاصرة «أوراق الخريف»، فيُنبئنا أنه قد عدل في هذه المسرحية التي أصدرها في آخر عام سنة ١٩٥٧م عن الموضوعات التاريخية التي كان يستهدف منها أمرين: أولهما إحياء بطولاتنا التاريخية، وثانيهما معالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي، فقد آثر أن يعالج مثل هذه القضايا الأخيرة — هذه المرة — من خلال واقع عصره.

هذا، وقد وضعنا كتابًا خاصًّا عن «مسرحيات عزيز أباظة»، كما وضعنا كتابًا آخر من قبل عن «مسرحيات شوقي»، والكتابان ضمن مطبوعات «معهد الدراسات العربية العالية» بالقاهرة التابع لجامعة الدول العربية، وقد أوضحنا في كتابنا عن مسرحيات عزيز أباظة رأينا في هذه المسرحيات من ناحية بنائها الفني، وطريقة المؤلف في معالجة الموضوعات التاريخية وتصوير الشخصيات، ثم أسلوبه الشعري التقليدي المولع بالألفاظ القديمة التي يُعْتبر الكثير منها مهجورًا.

ونحن إذا كنا قد عبنا على الأستاذ عزيز أباظة مثلًا تصديقه لبعض الروايات القديمة السخيفة في قصة قيس ولبنى، واعتماده لتلك الروايات في المسرحية التي عالج فيها هذه القصة مثل رواية استعانة «قيس» بعبد الله بن عتيق خدن الحسين على تطليق لبنى من زوجها لتعود إلى قيس، واستنكرنا إمكان حدوث مثل هذه السخافة في بيئة الحجاز المسلمة، فإننا لا نستطيع إلا أن نستنكر أيضًا في مسرحية «أوراق الخريف» نفس هذه المواقف التي تبدو غريبة عن بيئتنا الشرقية المعاصرة، وباستطاعتنا أن نرجح أن المؤلف لم يستقِ هذه الأحداث من واقع حياتنا المألوفة، وإنما حاول أن يتصور بخياله وقائعَ لمسرحيته، فعجز به هذا الخيال عن أن يتصور أحداثًا تُشاكل أو يمكن أن تُشاكل هذا الواقع، وهذه المشاكلة أو إمكانها عقلًا شرطٌ أساسيٌّ لكل تأليفٍ مسرحي أو قصصي يريد أن يوهم القرَّاء بأنه واقعي مستمد من حياتنا المعاصرة.

فأحداث المسرحية تجري في أسرة الأستاذ «قاسم»، الذي استطاع أن يتزوج من «وداد»، التي كانت في ولاية عمها «أكرم باشا» بعد وفاة أبيها، وقد أنجب قاسم من وداد بنتًا «إقبال»، بلغت سنَّ الزواج، وخُطِبت لعدنان ابن أكرم باشا، وفي فترة عقد الخطبة نُفاجأ بشخصية جديدة هي شخصية «مهيب»، الذي نعلم أنه شريك لقاسم في التجارة، وأنه عائد من دمشق؛ حيث كان قد هاجر منذ عشرين عامًا، وقد استضاف قاسم مهيبًا في بيته، ونحن نظن أنها استضافة شريفة، ولكننا لا نلبث أن نفاجأ بغرام عارم يبعث بين مهيب ووداد كما نعلم أن مهيبًا كان قد حاول أن يتزوج من وداد في صدر شبابه، ولكنه لم ينجح، وهنا نتساءل هل من الممكن أن نعتبر قاسمًا وأكرم باشا والأسرة كلها جاهلة لهذه العلاقة القديمة؟ وإذا كانوا يعلمون بها، فإلى أي حد نستطيع أن نعقل دعوة مهيب إلى الإقامة داخل الأسرة، ثم كيف نعقل قصائد الغزل الحارة الطويلة التي تجري بين مهيب ووداد في منزل الزوج على قيد خطوات منه، بل وتحت سمعه وبصره، إلى حد أن نرى وداد تصارح زوجها بأنها لم تحبه يومًا، وأن حبها كان وقفًا على مهيب، بل وتطلب منه أن يطلقها؛ لكي تعود إلى حبيبها القديم، ومع ذلك لا يثور الزوج، ولا تثوب الزوجة إلى رشدها، وإنما تنحل العقدة بتدخل إقبال، التي تضرع إلى مهيب ألَّا يحطم حياتها وسعادتها، وألَّا يحطم الأسرة كلها بالتفريق بين والديها تفريقًا أصبح من المؤكد أن تؤدي الفضيحة الناشئة عنه إلى فسخ خطبتها من عدنان.

وإذا كان الأستاذ عزيز أباظة قد أنبأنا في مقدمة «أوراق الخريف» أيضًا أن اختيارَه موضوعًا عصريًّا لهذه المسرحية قد اقتضاه كارهًا أن يغير من منهجه الشعري، أو من رصانة أسلوبه ليقترب بمسرحيته من واقع الحياة، وبخاصة أنه يلاحظ — كما يقول — أن النثر الرصين الفصاحة نفسه قد أخذ يبدو في العصر الحاضر عامة، وفي بيئتنا العربية خاصة أمرًا نابيًا، يبعد بالمسرح عن الواقعية التي أصبحت تُتطلب في أعمالنا الأدبية الجديدة — إذا كان الأستاذ عزيز أباظة قد قال كل هذا في مقدمة مسرحيته، فإننا نلاحظ أن ما أراده الشاعر عزيز أباظة شيء وما استطاع عمله شيء آخر، ففي بعض المواضع نراه يقصد عمدًا إلى التعابير المبتذلة البعيدة عن روح الشعر على نحو ما يتضح مثلًا من هذا الحوار:

أكرم (متلطفًا):

ما لديكِ اليوم من فا خر ألوان الطعامِ

وداد (في مرح):

عنديَ الصنفُ الذي تهـ ـــواه رز بـحـمـامِ
ودجـاجـات سـمـان نُظِّفتْ أمسِ أمامي

أكرم:

طيب فخم غذائي الـ ـيوم من غير كلامِ

وذلك بينما نراه في مواضع أخرى كثيرة لا يستطيع مغالبة نفسه، فيعود إلى القصائد الغنائية الطويلة البعيدة عن طبيعة الحوار المسرحي وإلى التعابير التقليدية التي يستمدها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم الذي بعد به الزمن عن روح العصر ولغة العصر، بل وعن الاجتهاد في تجديد التعبير واستمداد الصور من واقع حياتنا، وإلَّا فأين نحن اليوم مثلًا من «الأراك» الذي لم يعد يعرفْه أحد، وذلك في قول مهيب ص١٠١:

فديتكِ يا أخت عود الأراك سقاه الندى فانتشى وانثنى

وأمثال ذلك كثير؛ حيث ينتقل بنا الشاعر من السوقية إلى الجزالة التقليدية التي ما فتئت تستهويه.

والذي لا شك فيه أنه إذا كانت المسرحيات التاريخية تتطلَّب من المؤلف مجهودًا كبيرًا وشيئًا من الخيال، حتى يستطيع أن يخلق من أحداث التاريخ الفانية قيمًا إنسانية خالدة دائمة الحياة متجددة التأثير في الأجيال المتلاحقة، فإنَّ الجهد الذي لا بد للمؤلَّف أن يبذلَه في تصوير قصة أو مسرحية من واقع حياتِنا أكبر مشقة، والخيال اللازم لبناء تلك الأحداث، وتحقيق وحدة هذا البناء، واستخدامه في إيضاح معالمِ الشخصيات، والكشف عن أبعادها النفسية والأخلاقية الاجتماعية — لابد أن يكون هذا الخيال أقوى جناحًا وأحدَّ بصرًا، كما أن اختيار موضوع عصري لا يتطلَّب من المؤلف أن يصطنعَ لغةً معينة، وإنما يتطلَّب منه أن ينسى ذاكرته، وأكثر ما يستطيع من محفوظه، ليبتكر التعبير عن هذه الحياة المعاصرة، حتى يقدِّم لنا الصورة الجديدة في ثوب جديد، ليس من المحال أن يبلغ في جماله وتأثيره ما بلغته الأثواب القديمة التي لا يزال يتشبَّث بها بعض أدبائنا وشعرائنا.

المسرح النثري

من الملاحَظ أن رواد المسرح العربي منذ مارون النقاش فالقباني فخليل اليازجي، قد كانوا يكتبون مسرحياتهم شعرًا أو زجلًا على نحو ما كانت تُكتب المسرحيات عند قدماء اليونان والرومان، ثم عند الكلاسيكيين الفرنسيين، وذلك فضلًا عن الفكرة التي كانت سائدةً عندئذٍ في العالم العربي من اعتبار الشعر المظهر الأساسي إن لم يكن الوحيد للأدب، وذلك بينما كان النثر قد أخذ يطغى على لغة المسرح في بلاد العالم المختلفة، ولم يكن بدٌّ من أن يمتد هذا الطغيان إلى أدبنا العربي، وبخاصةٍ بعد أن أخذت تظهر فيه القصة والأقصوصة النثريتين، حتى لنرى الشاعر أحمد شوقي نفسه يكتب إحدى مسرحياته وهي «أميرة الأندلس» نثرًا، بالرغم من أن موضوعها تاريخي كموضوعات مسرحياته الشعرية الأخرى، بل وبالرغم من أن أحد أبطال هذه المسرحية — وهو المعتمد بن عباد — قد كان شاعرًا، وقد ضمن شوقي فعلًا مسرحيته بعض أبيات هذا الشاعر الأندلسي الرقيق، الذي كان يجمع بين الشعر وحكم الدولة.

ومنذ سنة ١٩٢٠م أخذت المسرحيات النثرية تكثر، وأخذت تطغى على المسرحيات الشعرية، وإذا كنا — في العصر الحاضر — لا نزال نرى بعض الشعراء مثل عزيز أباظة يواصلون كتابة المسرحيات الشعرية، فإننا نرى إلى جوارهم عددًا كبيرًا من الشيوخ والشبان الذين أنتجوا عشرات — إن لم نَقُلْ مئات المسرحيات النثرية، وربما كان توفيق الحكيم ومحمود تيمور أكثرَ أدبائنا إنتاجًا لتلك المسرحيات وأوسعَهم شهرة، كما أنهما أحرص أدبائنا على نشر إنتاجهما الأدبي وإعادة طبعه باستمرار، والسهر عليه وعلى ترجمة بعضه إلى اللغات الأجنبية، وهما أديبان يجمعان بين فن القصة وفن المسرحية حتى لتختلط أحيانًا بعض معالم الفنين عندهما في العمل الأدبي الواحد.

وإذا كانت هناك بعض المسرحيات النثرية السابقة على توفيق الحكيم ومحمود تيمور تستحق النظر فيها كأعمال أدبية مثل مسرحية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» لفرح أنطون ومسرحية «أبطال المنصورة» لإبراهيم رمزي وغيرهما، فإننا نترك كل ذلك للكتابين اللذين نعدهما لهذه المجموعة عن فنَّيِ «المأساة» و«الملهاة» لنأخذ الآن في الحديث عن زعيمَيِ المسرح النثري في بلادنا وهما توفيق الحكيم ومحمود تيمور، وذلك قبل أن نفرغ من هذا الكتاب العام، الذي نعتبره مقدمة للكتابين الآخرين اللذين أشرنا إليهما.

مسرح توفيق الحكيم

لقد نشر الأستاذ توفيق الحكيم في الأيام الأخيرة مسرحيةً قال في مقدمتها: إنه كان قد كتبها في سنة ١٩٢٣م لفرقة عكاشة واسمها «المرأة الجديدة»، وفيها يعالج مشكلة السفور التي كانت لا تزال تثير اهتمام الناس ومناقشاتِهم في ذلك الوقت، وقد حاول الحكيم أن يعرض فيها ما تستهدف له الأسرة والأخلاق العامة من خطرٍ نتيجة للسفور، وخروج المرأة من البيت واختلاطها بالرجال، وهي مشكلة لم يكن يشعر بها شعورًا عميقًا غير الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها الحكيم؛ وذلك لأن السفور كان أمرًا مسلَّمًا به منذ زمن بعيد عند الطبقتين العليا والدنيا، فالاختلاط كان — ولا يزال — شائعًا مطردًا في الطبقة العليا، وبخاصةٍ بعد أن اتصلنا بالغرب وأخذنا بتقاليده، كما أن نساء الفلاحين كن ولا يزلن يخالطنَ الرجال، ويعملن معهم في الحقول منذ أقدم الأزمنة، بحيث يمكن القول بأن السفور لم يكن مشكلة إلا بالنسبة للطبقة الوسطى التي عبَّر عن مخاوفها توفيق الحكيم في مسرحيته، وجنح إلى تأييد تلك المخاوف، وإن يكن الزمن قد أثبت عدم صحتها، وانتهى الأمر بسفور هذه الطبقة من النساء، واشتراكهن في مختلف ميادين النشاط جنبًا إلى جنب مع الرجل، بحيث يمكن القول بأن هذه المشكلة قد حلت، ولم يَعُدْ لها وجود، وبالتالي فقدَت مسرحية الحكيم الكثير من أهميتها، ومن اهتمام الناس بها، وأصبحَت أشبه ما تكون بوثيقة من وثائق التاريخ، وإن كان ذلك لا يسلبها كل قيمتها إلا إذا جاز أن نقول إن كتابَي قاسم أمين مثلًا عن «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة» قد فقدا كل قيمة لهما بحل مشكلة السفور.

وعلى أية حال، فإن نشر الحكيم لهذه المسرحية القديمة قد لفت النظر إلى أنه قد كان معنيًّا منذ نشأته الأولى، وقبل أن ترتفع شهرته ككاتب قصصي مسرحي بالمسائل الاجتماعية واتخاذها موضوعات لمسرحياته، وذلك بعد أن أخذَ يذيع عنه أنه صاحب

المسرح الذهني الرمزي بفضل ما نشر من مسرحيات ذهنية رمزية كانت نقطة البدء في مجده الأدبي، وكانت مسرحية «أهل الكهف» هي أولى تلك المسرحيات، ثم تلتْها مسرحيات «بجماليون» و«شهرزاد» و«الملك أوديب» وأخيرًا «إيزيس».

ومع ذلك فإنه ليس بصحيحٍ القولُ بأن توفيق الحكيم قد تخصَّص بالمسرح الذهني ووفر عليه جهده، وهرب أو ترفع عن معالجة مشاكل مجتمعه فيما يكتبه من مسرحيات؛ وذلك لأن الحكيم قد مرت به فترة من حياته بين عامي ١٩٤٤ و١٩٥٠م ترك فيها خدمة الحكومة، وعمل صحفيًّا في مجلة «أخبار اليوم» الأسبوعية، وفي خلال تلك الفترة نشر بهذه المجلة عددًا كبيرًا من المسرحيات القصيرة والمتوسطة، جمعها فيما بعد تحت عنوان واحد هو «مسرح المجتمع»، الذي يضم إحدى وعشرين مسرحية غالبيتها العظمى من النوع الكوميدي، وفيها يعالج مشاكل اجتماعية وأخلاقية وسياسية كمشكلة المرأة واشتغالها بالحياة السياسية وعضوية البرلمان، كما يعالج طغيان النزعة المادية على الأخلاق والمثل العليا وفساد الحكم وضروبًا من الشذوذ في السلوك الفردي والاجتماعي، وبذلك يجمع الحكيم بين المسرح الذهني والمسرح الاجتماعي.

المسرح الاجتماعي

لقد أخذ المسرح — بل الأدب الاجتماعي كله — يُثير في العالم أجمع وبالعالم العربي خاصة مناقشات حامية بين الأدباء والنقاد، وذلك بعد ما أخذْنا نلاحظه من انتشار التفكير الاشتراكي في كل مكان، ودعوة هذا التفكير الأدب والأدباء إلى أن يضعوا مواهبهم في خدمة المجتمع، وألَّا يظلوا متوفرين على خلق القيم الجمالية فحسب، في الوقت الذي تسعى فيه الشعوب إلى التخلُّص من مشاكلها الاجتماعية، وضروب الشقاء والخوف والقلق التي تعانيه، وقد جاء المذهب الوجودي الذي انتشر انتشارًا واسعًا بعد الحرب العالمية الثانية مؤيدًا لهذا الاتجاه الاشتراكي في الأدب أو الواقعيَّة الاشتراكية، حتى لنرى الوجودية تنادي في الأدب بما يسمونه «الالتزام» أو «الأدب الهادف»، بمعنى أن يتحمل الأديب مسئوليته إزاء المجتمع، ويلتزم بهذه المسئولية، ويهدف في أدبه إلى أغراض اجتماعيَّة وإنسانيَّة نافعة يعتنقها ويلتزم بها، حتى لا يظلَّ الأدب والفنُّ ترفًا ينعم به الخواص أو تسلية يقطع بها المتسكعون فراغ حياتهم، وفي كتابٍ ألَّفه الكاتب الفرنسي الشاب «البيريس» عن «سارتر والوجودية»، ونقله إلى العربية الدكتور سهيل إدريس، يقول المؤلف: «إن الجمالية والفن يبدوان لسارتر كوسيلة يتعلَّل بها الكاتب كي لا يجابهَ وجهًا لوجهٍ قضايا

زمنه، ولكنه مع ذلك لا ينكرهما، بل يحلهما في المحل الثاني، ويرى أن اللذة الجمالية في النثر ليست صافية، وإنما تأتي عرضًا، وهو يدعونا إلى أن نكتب أولًا بنية أن نقول شيئًا للأحياء، ولا يضيرنا بعد ذلك ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الإعجاب بأسلوبنا، ومع ذلك فلا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لذاته؛ لأن المسئولية والصدق يأتيان أولًا والأسلوب والجمالية في المحل الثاني.

إن سارتر يعتقد أن الفكر ينبغي أَلَّا يطفوَ فوق الأحداث، بل يجب أن ينخرطَ فيها، «والحالية» هي التي ينبغي أن تضفي على الآثار الأدبية قيمتَها، وكما أن طعم الموز يبدو أكثر لذة حين يُقْطف ناضجًا طازجًا، فكذلك آثار الفكر يجب أن تستهلك في مكانها.»

ومع ذلك فإن هذه النظرة الوجودية للأدب والفن، وهي نظرة تتفق تمام الاتفاق مع النظرة الاشتراكية — لا تزال تلقى مقاومة عنيفة من أنصار الفن للفن والأدب للجمال، ومن المعلوم أن كثيرًا من الأدباء والفنانين، يبلغ بهم ما يصح أن نسميه «مرض الخلود» حدًّا يجعلهم ينفرون من أدب الملابسات الذي يعالج المشكلات الراهنة في حياة مجتمعهم؛ خوفًا من أن يصيبهم الفناء بفناء أدبهم، الذي قد يموت بتغير تلك الملابسات، وفقد اهتمام الناس بالمشاكل التي تولَّدت عنها، على نحو ما سبق أن أوضحنا بالنسبة لمشكلة «السفور» التي عالجها توفيق الحكيم في أول مسرحية اجتماعية كتبها، وهي مسرحية «المرأة الجديدة».

ومعظم مسرحيات المجتمع التي كتبها توفيق الحكيم من نوع الكوميديا، وهو النوع الذي يُستخدم عادة في نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية، ويحاول أن يُصلح تلك العيوب، وأن يقوِّم الأخلاق بواسطة إثارة الضحك والسخرية منها، وإن يكن معظم النُّقاد يرون أن الكوميديا لا تستطيع أن تعالج في الغالب غير العيوب والمثالب السطحية التي كثيرًا ما تقف عند العادات والتقاليد الاجتماعية والفردية، وأن أية مسرحية فكاهية تحاول أن تعالج المشاكل الأخلاقية العميقة المتأصِّلة في طبيعة الإنسان أو في ضميره، المتغلغلة في كيان المجتمع والضاربة بجذورها في أساسه، لا تلبث أن تنقلب إلى دراما بل إلى مأساة، ولا تحتفظ من الفكاهة إلا بمظهرها الخارجي، الذي يقف عنده السطحيون من القرَّاء أو المشاهدين، بينما تكمن المأساة في أغوارها، وقد رأت الإنسانية أمثلة رائعة لهذه المسرحيات الفكاهية في ظاهرها، المحزنة في جوهرها في الكثير من أفلام أكبر ممثل هزلي في العصر الحاضر وهو شارلي شابلن، وبخاصة في أفلامه الأخيرة، بعد أن اتضحت ونضجت فلسفته الاجتماعية القائمة على الاشتراكية، وذلك على نحو ما نلاحظ في أفلام «العصر الحديث» و«أضواء المدينة» و«أضواء المسرح».

ومن الواضح أن توفيق الحكيم بحكم ممارسته الطويلة لهذا الفن، وسَعة اطِّلاعه فيه، لم تغب عنه هذه الحقيقة؛ ولذلك نراه يتخذ المأساة صورة لإحدى هذه المسرحيات الاجتماعية التي تُعالج داءً أصيلًا في مصر عامةً وفي صعيدها خاصة، وهو داء الأخذ بالثأر، وذلك في مسرحية «أغنية الموت».

وإن يكن من الحق أن توفيق الحكيم قد استطاع بمهارة فائقة أن يعالج أحيانًا صفوة الغرائز البشرية ذاتها، وهي أشد العوامل الفعالة في سلوك الأفراد وأخلاقهم بالفن الفكاهي، وذلك على نحو ما نلاحظ في مسرحية «أريد أن أقتل»؛ حيث يعرض الحكيم رجلًا وزوجته يتبادلان عبارات الإخلاص والوفاء وفرط المحبة والإيثار حتى ليعلن كل منهما رغبته في أن يسبق رفيقة إلى الموت؛ حتى لا يفجع في أعز مخلوق لديه، وفي تلك الأثناء تقتحم المسكن فتاة مصابة بلوثة تسكن بجوارهما، وتدخل شاهرة مسدسًا، وتُنبئهما أنها لا بد أن تقتل أحدًا اليوم، وأنها تترك لهما الخيار في أن يختارا من بينهما من تقتله، وعندئذٍ ينسى الزوجان كل حديث الحب والإيثار الذي كان في ذهنهما، ويأخذ كل منهما يضرع إلى الفتاة لكي تقتل الشخص الآخر؛ وذلك لاستيقاظ غريزة «حب الحياة» أمام خطر الموت، وطغيانها على كل عاطفة، وفي النهاية تطلق الفتاة مسدسها، فإذا به محشو بالبارود بدلًا من الرصاص، وينجو الزوجان، ويبتسم القارئ، بينما قد تضج الصالة بالضحك إذا كانت المسرحية معروضة على خشبة المسرح بحكم أن ضحك الصالة ظاهرة جماعية.

ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نستعرض هنا جميع مسرحيات توفيق الحكيم الاجتماعية، ولا أن نحللها ونحكم عليها مسرحية بعد أخرى، إلا أننا نستطيع أن نقرر بوجه عام أن هذه المسرحيات الفكاهية القصيرة تعتبر — بلا ريب — من النوع الذي يصلح للعرض على جمهورنا المصري والعربي عرضًا ناجحًا؛ وذلك لأنها تعرض لوحات متنوعة من واقع حياة هذا الجمهور أليفة إليه، كما أن الحركة المسرحية متوفرة فيها في الغالب الأعم، وذلك بخلاف مسرحياته الرمزية الذهنية التي ربما كانت أكثر صلاحية للقراءة منها للتمثيل، وهي إذا مُثِّلت قد لا يُقبل على مشاهدتها غير الخواص من المثقفين الذين يستطيعون فهمها والاستمتاع بها، ويجدون المتعة في متابعة الحوار الذهبي، والذين يصح عندهم ما قال به أحد فلاسفة الإغريق القدماء من أن الفكر ضرب من الحركة، وأنه خليق بأن يبعث الحركة في كل شيء، وفي هذه الحركة ما يحقِّق وظيفة هامة من وظائف المسرح، وهي شغل المشاهد عن نفسه لفترة من الزمن، والاستحواذ على اهتمامه، فضلًا عن الاستمتاع بالقيمة الفكرية لمضمون الحوار إذا كانت الأفكار أصلية عميقة موجبة محركة للخيال، قادرة على تحويل السَّمعيَّات إلى بصريات والرموز إلى حقائق.

المسرح الذهني

بالرغم من أن توفيق الحكيم قد كتب — كما قلنا — إحدى وعشرين مسرحية اجتماعية، وبالرغم من أن بعضها قد مُثِّل وأصاب نجاحًا، إلا أن توفيق الحكيم قد اشتهر بنوع خاص بالمسرح الذهني الذي يعتبر ممهدًا له في أدبنا المعاصر.

ولقد يُظن أن نشر توفيق الحكيم لمسرحيات المجتمع في الصحف قبل جمعها في كتاب، قد كان من الأسباب التي حملت الأدباء والمخرجين والناقدين على أن ينصرفوا عنه إلى مسرح الحكيم الذهبي، وأن يظنوها أقرب إلى الصحافة منها إلى الأدب، وبخاصةٍ وأنها تعالج مشاكلَ اجتماعيةً راهنة عابرة، بينما تُعالج مسرحياتُه الذهنية مشاكلَ إنسانية خالدة … ولكن مقياس النشر في الصحف لا يصحُّ أن يعتبر فيصلًا في الحكم على القصص والمسرحيات التي تنشر في الصحف أولًا، وذلك بدليل أن أعظم قصة في الأدب الفرنسي وهي قصة «مدام بوفاري» لجوستاف فلوبير قد نُشِرت أول الأمر في مجلة ثقافية قبل أن تُجْمع في كتاب، دون أن يقدحَ ذلك في قيمتها، أو ينزلَ بها عن المكانة التي احتلتها في قمة الأدب الفرنسي كله.

ولكنه إذا كان مكان نشر الآثار الأدبية لا يؤثر في قيمتها الفنية والإنسانية مهما يكن هذا المكان، باعتبار أن اللآلئ لا يمكن أن تذوب في الأوحال — إلا أن طبيعة تلك القصص أو المسرحيات والصورة الفنيَّة التي تتخذها هي في الواقع الفيصل النهائي للحكم عليها، وفيما يُكتب لها من مجد أو سقوط ومن فناء أو خلود.

ولقد كانت مسرحية «أهل الكهف» أول عمل مسرحي كبير، لفت إلى توفيق الحكيم الأنظار، ولربما كان في إلف المسلمين لموضوع هذه المسرحية باعتبار أنها قد وردت في القرآن، بل وفي صورة جرى عرف المسلمين أو سنتهم على تلاوتها في الصلاة الجامعة كل يوم جمعة — ربما كان لكل ذلك دخل في لفت الأنظار إليها والإقبال على قراءتها، ثم تمثيلها عند أول ظهورها وإقبال المشاهدين عليها، وإن لم يتكرر هذا التمثيل.

ومع ذلك فإن هذه القصة لا تتعلق بالإسلام وتاريخه ورجاله، بل هي قصة مسيحية، ولم يتحدث عنها القرآن إلا لأنه يعترف بكافة الديانات السماوية التي سبقته كاليهودية والمسيحية وبأنبيائها وقديسيها، ويستشهد بأحداث تاريخها ليستخلص منها العبرة، ومن المؤكد أنه لو كانت هذه القصة مأخوذة من الإسلام وتاريخه، وكانت شخصياتها من الصحابة مثلًا للقيت الكثير من العقبات في سبيل تمثيلها؛ حيث لا يزال عدد كبير من المحافظين المسلمين يعترضون على ظهور نبي المسلمين أو الصحابة، وأحيانًا بعض الأنبياء

الآخرين على خشبة المسرح أو شاشة السينما، وذلك بينما نرى العالم المسيحي الغربي يعرض على الجماهير لا في المسارح فحسب، بل وفي الساحات العامة أمام الكنائس منذ العصور الوسطى حتى الآن — السيد المسيح وهو حامل الصليب الخشبي الضخم فوق ظهره، أو مشدودًا على هذا الصليب، فضلًا عن كافة القديسين والحواريين والأحبار.

ولقد وُفِّق توفيق الحكيم توفيقًا كبيرًا في استخدام هذه القصة للتعبير عن كنه الحياة وحقيقتها الأولية، والحياة ليست جوهرًا يحرص عليه الناس لذاته، بل هي مجموعة من الروابط والعلاقات، بحيث إذا ضاعت تلك الروابط والعلاقات، وانمحت من تاريخ الإنسان لم يعد لهذه الحياة معنًى ولا قيمة … وهذا هو ما حدث لأهل الكهف في مسرحية الحكيم، فقد فروا كمسيحيين من اضطهاد الوثنية الرومانية، ولجئوا إلى كهف، رقدوا فيه مئات السنين، ثم بُعثوا إلى الحياة، وخرجوا من الكهف إلى المدينة، فإذا كل شيء قد تغير، فقطيع أغنام أحدهم قد باد، ومنزل الآخر قد تهدَّم وضاعت معالمه ونهض مكانه سوق، وثالثهم ماتت حبيبته منذ قرون، وإن شُبِّه له وظن فتاة أخرى حبيبته، فتعلق بهذا الوهم بعض الوقت، ولم يسارع بالعودة إلى الكهف وإيثار الموت على الحياة، كما فعل صاحباه اللذان لم يعد يربطهما بتلك الحياة حتى مجرد الوهم الذي داعب صاحبهما، ومع ذلك لم يلبث الوهم أن تبدد، فعاد ثالثهم هو الآخر إلى الكهف، وإن تكن الفتاة قد علقت بذلك الوهم، وصحبت الرجل إلى الكهف هي الأخرى، وبذلك استطاع الحكيم أن يصوغ من هذه القصة مسرحية عميقة موحية غزيرة الاحتمالات قابلة لضروب متباينة من التفسير، شأنها في ذلك شأن الأعمال الأدبية الكبيرة التي لا ينضب لها قط معين.

وبعد «أهل الكهف» حاول الحكيم أن يتابع نفس الاتجاه، فاختار أسطورة إغريقية قديمة هي أسطورة «بجماليون»، وصاغها في مسرحية تحمل هذا الاسم، والظاهر أن توفيق الحيكم عند كتابته لهذه المسرحية كانت قد تقدَّمَت به السن، وأخذت تتولَّد لديه عقدة نحو المنهج النهائي، الذي يجب أن يخططه في حياته، وقد أتى عليه حين من الزمن كان يشكو فيه من أن تركه لوظيفته الحكومية المحترمة في نظر المجتمع، وهي وظيفة وكيل النائب العام، واشتغاله بالأدب، قد أخذ يقوم عقبة في سبيل عثوره على المرأة التي يستطيع أن يرضاها زوجة وشريكة لحياته، حتى فكر جديًّا في أن يصرف النظر نهائيًّا عن الزواج، وأن يخصِّص حياته للأدب والفن لعله يجد فيهما ما يشغل حياته كلها، ولكن غرائز الحياة كانت تغالبه حتى حدث في حياته ما يُشبه الازدواج والمرض النفسي، فكان يحلو له أن يذيع عنه الناس أنه عدو للمرأة، بينما هو في حقيقة أمرِه شغوف بها كغيره

من الرجال، ولكن الكبرياء تغالبه، ونزعة الفن توهمه بأنه يستطيع أن يستغنيَ بالفن عن المرأة، وفي هذه الفترة اهتدى إلى أسطورة بجماليون، فرأى فيها مادةً طيعةً لمعالجةِ تلك المشكلة، التي أخذت تُضنيه، وهي مشكلة التردُّد بين الفن والمرأة، أو على الأصح بين الفن والحياة … فالمثَّال الإغريقي الأسطوري بجماليون يصنع تمثالًا لفتاة جميلة من بنات خياله يُسمِّيها جالاتيا، ويأتي التمثال مصوِّرًا لمثله الأعلى في جمال المرأة، ويحب الفنان تمثاله باعتباره جزءًا من نفسه وثمرة لعبقريته، ولكن جمال التمثال لا يلبث أن يحرِّك غريزة الحياة في نفسه، فيضرع إلى كبير الآلهة زيوس أن ينفُثَ فيه الحياة، وأن يحيله إلى فتاة من لحم ودم، ويستجيب الإله لرغبته، ويتزوج الفنان من الفتاة، ولكن عوامل الغيرة ومتاعب العشرة لا تلبث أن تبدِّد أحلامه، وبخاصَّةٍ بعد أن انطفأ لهيبُ غرائزه، ويعود الفنان إلى الشقاء بحياته بعد سلسلة من الأحداث، فيطلب إلى كبير الآلهة من جديد أن يقلب فتاته تمثالًا حجريًّا كما كانت.

وبالرغم من افتعال بعض الأحداث التي تتخلل هذه المسرحية، وبالرغم من طابعها الذهني المفرط الذي يصيبها بشيء من جمود الفكر — إلا أن الحكيم قد استطاع بفضل هذه الأسطورة أن يرمز رمزًا عميقًا موحيًا لمشكلة حياته في تلك الفترة، وهي مشكلة قد لا تكون خاصة به وحده، ولعلها مشكلة كثيرين غيره من رجال الفكر والفن.

وبالرغم من أن مسرحية «بجماليون» تُعتبر — بلا ريب — أقل أصالة وصدقًا وحيوية من مسرحية «أهل الكهف» إلا أنها تعتبر — بلا شك — خيرًا من مسرحيته الذهنية الثالثة، وهي مسرحية «الملك أوديب»، التي تضاءل فيها توفيق الحكيم تضاؤلًا كبيرًا إلى جوار العملاق سفوكليس شاعر اليونان القدماء ومؤلف «أوديب ملكًا»، التي ترجمها إلى العربية الدكتور طه حسين، كما ترجم له أيضًا «أوديب في بولونا»، ومسرحية «أوديب» للكاتب الفرنسي المعاصر أندريه جيد.

ونحن لا نأخذ توفيق الحكيم في معالجته لهذه الأسطورة لتضاؤلِه إلى جوار سفوكليس، فقد تضاءل من قبله ومن بعده جميع من حاولوا علاج هذه الأسطورة من جديد بعد العملاق الإغريقي، الذي ربما كانت مسرحيته «أوديب ملكًا» في ذروة ما أنتجته البشرية في مجال فن المأساة.

وإنما الذي نأخذه على توفيق الحكيم في علاجه لهذه الأسطورة هو التناقض والهبوط الخلقي الجارح …

فتوفيق الحكيم يزعم في المقدمة الطويلة التي كتبها لمسرحيته أنه قد حاول أن يوفِّق بين الإسلام وأحداث هذه الأسطورة، وأن يعالجها وفقًا لتعاليم الإسلام وروحه، وأنه قد

غيَّر لهذا السبب مصدر مأساة أوديب، فلم يجعلها نابعةً عن إرادة الآلهة، باعتبار أن الله لا يمكن أن يكون مصدرًا للشر الذي جعل أوديب يقتل أباه، ويتزوج من أمه، وإنما أرجع هذا الشر إلى عمل البشر وإلى دسائس الكاهن ترسياس، ونحن لا نريد أن نناقش الحكيم في هذه الفكرة التي جزم بأنها من تعاليم الإسلام، مع أن القرآن نفسه لم يجزم برأي في هذا الصدد، ففيه آيات يمكن أن يستفاد منها أن الشر مصدره البشر، بينما فيه آيات أخرى تُفيد أن الله هو الذي يلهم النفس البشرية فجورها وتقواها، مما كان سببًا في اختلاف طوائف المسلمين وتطاحنهم حول الجبر والاختيار والخير والشر، كما كان سببًا في تلك المناقشات الحامية التي دارت بين علماء الإسلام وفقهائه منذ عصر المعتزلة الذين قالوا بالاختيار وأهل السنة الذين قالوا بالجبر حتى الآن، ولكننا لا ندري كيف يستطيع الحكيم أن يوفِّق بين هذه النزعة الإسلامية التي حرص عليها فيما يتعلق بمصدر المأساة وبين تلك الخاتمة المخزية التي نطالعها في المشهد الأخير من مسرحيته، عندما نرى أوديب بعد أن اكتشف أن زوجته هي أمه، يحاول أن يغريها بالاستمرار في معاشرته معاشرة الأزواج، حتى ولو اضطرا أن يهاجرا من بلدهما طيبة إلى بلد آخر، وعندما ترفض أمه هذا العرض وتخنق نفسها، لا يفقأ أوديب عينيه — كما فعل عند سفوكليس — تكفيرًا عن الإثم الذي ارتكبه غير عامد — بل لكي يبكي زوجته المعشوقة بالدم بدلًا من الدموع! فهل هذا من الإسلام، أو من أي دين أو خُلق في شيء؟ فضلًا عن ضياع كل قيمة للمسرحية؛ إذ تؤدي هذه الخاتمةُ المخزيةُ إلى فقد بطلها أوديب لعطف القارئ أو المشاهد وانفعاله بمأساته، كما تطيح بعنصري الفزع والشفقة اللذين يرى فيهما أرسطو جوهر المأساة والعاملين الأساسيين في تحقيق وظيفتها التي سماها هذا الفيلسوف بتطهير النفوس، بل على العكس لا يظفر منا أوديب الحكيم إلا بالاحتقار والاشمئزاز؛ إذ نراه يتكالب على معاشرة أمه معاشرة الأزواج، ويتفجع لفقد زوجته المعشوقة، وكل ذلك مجاراة لذلك الصراع الوهمي غير المفهوم الذي عبر عنه الحكيم في مقدمته بعبارة الصراع بين الواقع والحقيقة، والواقع في مسرحيته هو زواج أوديب من أمه على غير علم بهويتها، والحقيقة هي ما تكشف له بعد ذلك من أنه قد تزوج من أمه بعد أن قتل أباه تنفيذًا لإرادة الآلهة في الأسطورة القديمة، ولتدبير ترسياس عند توفيق الحكيم.

ونحن لا نريد أن نتتبع هنا كافة مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية مثل «شهرزاد» وغيرها، وهي جميعها لم ترتفع واحدة منها إلى مستوى «أهل الكهف»، التي تعتبر خير ما كتب الحكيم من مسرحيات، والتي لولا ما فيها من حشو لا مبرر له جاء من إقحام

الحكيم لأسطورة يابانية مشابهة لقصة أهل الكهف على هذه المسرحية لجاز أن نعتبرها في مستوى المسرحيات العالمية الكبرى.

ولكننا نحب أن نلاحظ أن مسرح توفيق الحكيم الذهني قد تعرض لنقدٍ شديد، واتُّهم بضعف الحركة أو فتورها، حتى رأى فيه بعضُ النقاد مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للتمثيل، ونكاد نحسُّ بأن توفيق الحكيم قد سلم هو نفسه بوجاهة هذا النقد، فقرَّر في مقدمة بعض هذه المسرحيات أنَّه لا يتقيَّد بالصلاحية للتمثيل أو عدمها، وأنه يكتب أدبًا للقراءة قبل كل شيء، وإن يكن قد حاول في بعض مقالاته أن يُلقي التبعة على الجمهور وعلى التمثيل والممثلين؛ لأنهم لم يرتفعوا بعدُ إلى المستوى الثقافي اللازم لعرض مثل هذه التمثيليات واستساغتها.

ومهما يكن في هذه الآراء من صحة أو عدم صحة، ومهما يكن في استقامة أو عدم استقامة ما يزعمه الأستاذ الحكيم من أن جودة المسرحية لا تتوقَّف على صلاحيتها، أو عدم صلاحيتها للتمثيل، وبخاصةٍ وأن الكثيرين من النُّقاد يرفضون أن يدخلوا في الأدب التمثيلي أية مسرحية لا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح — مهما يكن من أمر كل هذه الآراء، فالظاهر أن توفيق الحكيم نفسَه قد أخذ يغيِّر من اتجاهه الرمزي الذهني في معالجة الأساطير، محاولًا أن يقتربَ بها من الواقع الإنساني، وأن يوفر لها من الحركة المسرحية ما يضمن لها شيئًا من النجاح عند تمثيلها على المسرح، وهذا هو ما يمكن أن نستخلصَه بسهولة من آخر مسرحية أسطوريةٍ كتبها وهي مسرحية «إيزيس».

فهذه المسرحية — كما هو واضح من عنوانها — مستمدةٌ من الأسطورة المصرية القديمة المليئة بالرموز، فمن أحداثِها ما يرمز للصراع بين الخير والشر، وهو الصراع بين «أوزيريس» وأخيه «ست» أو «سخ»، ومنها ما يرمز إلى الخصب والنماء، وانتصاره على القحط والجدب ممثلًا في أوزيريس رمز الخضرة والنماء، والذي يكاد يتحد مع ماء النيل، ومنها ما يرمز إلى وفاء المرأة وإخلاصها وجهادها الإيجابي الشجاع في سبيل من تحب، وكل هذه المعاني تتمثَّل في شخصية إيزيس، التي حرص توفيق الحكيم في تعليقٍ ذيَّل به مسرحيته، على أن يشيرَ إلى إيجابية وفائها إذا قورنَت ببنلوب اليونانية، التي اكتفَتْ بجهاد سلبي في سبيل وفائها لزوجها، فكانت تطلب إلى خُطَّابها أن يُمهلوها حتى تفرغَ من تطريز ثوبٍ كانت تصنعه، وأخذَت تنقض في الليل ما تُطرِّزه في النهار حتى يطولَ بها الوقت، على أمل أن يعودَ زوجُها من غيبته الطويلة، فينقذَها من إلحاح أولئك الطامعين، وبالفعل تم لها ما أرادت، ولكن كفاحها كان في الواقع سلبيًّا، بينما كافحَت

إيزيس المصرية وقاتلَت قتالًا مريرًا في سبيل زوجها الحبيب، حتى أنقذتْه من الهلاك مرة، وجمعت أشلاءه التي وزِّعت في أربع عشرة بقعة ترمز لأقاليم مصر الأربعة عشر.

وأراد توفيق الحكيم أن يدنوَ بالأسطورة من الواقع الإنساني، فغيَّر وحذف الكثير من وقائعها الأسطورية، وفسَّر بعضَ تلك الوقائع تفسيرًا مجازيًّا مثل تفسيره ما ورد في الأسطورة من أن أوزيريس قد أصبح شجرةً على ضفاف مدينة ببلوس، بأنه قد أصبح عامودًا من أعمدة قصر تلك المدينة، أي دعامة أساسية من دعائمها، كما أغفل واقعة تقطيع جسده إلى أربع عشرة قطعة، وجَمْع إيزيس لهذه القطع من أقاليم مصر المختلفة، كما نوَّع في أساليب الصراع بين الخير والشر، ورمز لأحد تلك الأساليب بشخصية توت، الذي جعله يدعو إلى محاربة الشر بالشر، والاحتيال على هزيمته بكافة الأساليب السياسية المخاتلة، بينما رمز للتمسك بالشرف ومبادئ الخُلُق والمثُل العليا بشخصية مسطاط.

ولكي يولد في المسرحية حركة دراماتيكية قوية جعل الشعب يعقد محكمة للفصل في الخصومة التي نشبت بين إيزيس وابنها حوريس من جهة، وطيفون وهو الاسم اليوناني لـ «ست» رمز الشر، وأنهى هذه الخصومة بتدخُّل دراماتيكي لملك ببلوس الذي خف لمؤازرة إيزيس وابنها اعترافًا بالفضل الذي قدَّمه إليه من قبل أوزيريس عندما هداه إلى سبل الزراعة أي الحضارة، وهو تدخُّل وإن يكن دراماتيكيًّا حقًّا إلا أنه يبدو مفتعلًا، وربما كان من الأفضل أن ينبع الحل بطريقة آلية منطقية من أحداث المسرحية ذاتها لا أن يفد عليها من الخارج.

ومن كل هذه التغييرات يظهر التطور الذي ظهر أخيرًا في معالجة توفيق الحكيم للأساطير، وهو ذلك التطوُّر الذي يتَّضح في أمرين:

أولهما: تخليص الأسطورة من الخوارق ومحاولة الدنوِّ بها من واقع الحياة الإنسانية.

وثانيهما: إدخال المفاجأة الدراماتيكية في خاتمة المسرحية؛ لكي ينفثَ فيها الحركة، وينجوَ بها من تلك الرتابة التي أخذَها عليه النُّقاد في مسرحياته الأخرى التي تكتفي بالحركة الذهنية، ويغلب عليها طابع المناقشة الفكرية التي قد لا يستسيغها — كما سبق أن قلنا — غير الخواص من المثقفين.

مسرح محمود تيمور

إذا كان توفيق الحكيم قد جمع في إنتاجه الأدبي بين القصة والمسرحية في أول الأمر على قدر متكافئ، عندما ظهرت له مسرحية «أهل الكهف» وقصة «عودة الروح» في وقت متقارب، ثم أخذ بعد ذلك يُؤْثِر التأليف المسرحي، ويوفر عليه معظم جهده، حتى أصبح الأدب التمثيلي هو المجال الذي يُعرف به — فإن الأستاذ محمود تيمور هو الآخر قد مارس الكتابةَ في الفنين القصصي والمسرحي، واستمر يمارسهما طوال حياته، ومع ذلك فشهرته ككاتب قصصي أوسع منها ككاتب مسرحي، ومسرحياته العديدة لم تلقَ منها دُور المسرح إقبالًا بقدر ما تلقى قصصه الطويلة إقبالًا من الجمهور وقصصه القصيرة إقبالًا وتلهفًا من الصحف والمجلات.

والواقع أن محمود تيمور منذ ولادته في سنة ١٨٩٤م قد نشأ في بيت أرستقراطي شديد الولع بالأدب إنشاءً ودراسة، فأبوه الأديبُ اللغوي المحقق أحمد باشا تيمور الذي أهدى دار الكتب مكتبتَه الخاصة الزاخرة بكتب الأدب واللغة، كما ألَّف عددًا من كتب البحث والدراسة في الأدب واللغة، تألَّفت لنشرها لجنةٌ خاصة لا تزال تعمل حتى اليوم، وتُتابع نشرَ مؤلفاته، وكان جَدُّه إسماعيل باشا تيمور أيضًا من رجال الأدب والبحث، كما كانت عمتُه السيدةُ عائشة التيمورية من رُوَّاد الشعر النسائي في الأدب العربي المعاصر، وأخيرًا كان أخوه محمد تيمور الذي يكبره بعامين اثنين؛ إذ ولد في سنة ١٨٩٢م من روَّاد الأدب التمثيلي تأليفًا ونقدًا، إلى جوارِ ما كتبه من قصص وأشعار، وقد جُمعت جميع مؤلفاته في ثلاثة أجزاء ضخمة بعد أن أوقفَ الموتُ المبكر نشاطَه الأدبي الأصيل؛ إذ عاجله الموت وهو لا يزال في التاسعة والعشرين من عمره في عام ١٩٢١م.

وبالرغم من تقارب السن بين الأخوين محمد ومحمود، فإن الأخ الأكبر قد لعب دور قيادة روحية وأدبية لأخيه، وكان محمد تيمور يُؤمن بأن المسرح؛ لكي يخاطب الجماهير،

ويصلَ إلى قلوبها، ويعرض عليها صورًا واقعيةً من حياتها — لا بد أن يتخذ اللغة العامية أداةً له، وبالفعل ألَّف محمد تيمور المسرحيات الأربعة التي اتَّسع عمرُه لتأليفها باللغة العامية، وهي مسرحيات: «العصفور في القفص» و«عبد الستار أفندي» و«العشرة الطيبة» و«الهاوية»، وأثَّرت هذه النظرية في محمود تيمور، ففضَّل هو الآخر أول الأمر اللغة العامية في كتابة القصص القصيرة، وهو الفن الذي اتجه نحوه منذ وقت مبكر، ونبغ فيه حتى أصبح رائده وأكبر أعلامه في أدبنا العربي المعاصر، وكان ينشر أقاصيصه في الصحف والمجلات، ثم يصدرها بعد ذلك مجموعاتٍ في كتب، ولكنه أخذ يلاحظ بعد ذلك أن المجتمع العربيَّ لا يزال مُصرًّا على عدم إدخال كل ما يُكتب بالعامية في تراثه الأدبي، مما حمله على أن يعدل عن العامية إلى الفصحى حتى رأيناه يُعيد كتابة أقاصيصه العامية الأولى باللغة الفصحى على نحو ما فعل في مجموعته الأولى «أبو علي عامل أرتست»، التي عرَّبها فأصبحت «أبو علي الفنان»، بل رأيناه يكتب المسرحية الواحدة باللغتين وينشرهما معًا، على نحو ما فعل في مسرحيات «المخبأ رقم ١٣» و«كذب في كذب» و«قنابل»، وقد برَّر خطته في ذلك في مقدمات كتبَها لهذه المسرحيات، وأوضح فيها أن العامية هي التي تصلح للتمثيل على المسرح، بينما الفصحى هي التي تُعطي النصَّ قيمتَه الأدبية كأثر يُقرأ، ويبقى في تراثنا الأدبي ما دام المجتمع متمسكًا بألَّا يدخل في تراثه الأدبي إلا ما هو مكتوب بالفصحى، فهو يبرر العامية بقوله: «فأما العلة في ذلك كله، فهي أن الكاتب المسرحي يخطر بباله أول وهلة أن روايته للتمثيل على المسرح، وأنه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته، فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة، ويجلو للعيون ما عرفت من مشاهد حتى يأخذ عمله الفني سبيله إلى أعماق القلوب، لا ترده وحشة ولا تعوقه غرابة، فإن تخللت روايته كلمات يتعذر فهمها على النظَّارة في الجملة، كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غيرَ مأمونة الانقطاع، ومتى انقطعت الصلة ذهب التأثير، وضاعت الفائدة المرجوة من الأدب المسرحي.

ثم إن المسرحية تقوم على الحوار فهو كيانها العام، ونحن في مصر نتحدَّث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعوَّدت آذاننا هذه اللغة، واستساغت لهجتَها فهي مسموع الجمهور في كل مكان، وهي لذلك وثيقةُ الارتباط بحياتِنا المصرية الصميمة، فمتى شاهد المصري مسرحية بالحوار العامي، فإنه يستمع إلى اللغة التي استقرَّت في أعماق نفسه، وتحببت إليه، واستعذبتْها مسامعه، فأما الفصحى فقلَّما نسمع بها حوارًا، وقلما نصطنعها في الحديث، ومن ثمَّ فهي على الرغم منا غريبةٌ على الآذان.»

ثم يبرر إعادة كتابة نفس المسرحيات باللغة الفصحى ليعدها للقراءة بقوله: «فأما إن قدمت المسرحية لتُقرأ فقد يكون الأولى أن تكتبَ بلغة القراءة أعني الفصحى؛ وذلك لأننا في حياتنا العامة تتنازعنا لغتان: فللعامية سماعنا متفهمين وتخاطبنا متحدثين، وللفصحى أعينُنا قرَّاءً وأقلامنا كتابًا، فلو قدَّمنا المسرحية للقراءة مكتوبةً بالعامية لأقذينا العين بما لا تألف، ولو قدَّمنا المسرحية للتمثيل مكتوبةً بالفصحى لآذينا السماع بما ينبو عنه، وما دامت هاتان اللغتان تتنازعان على هذا الوجه، فلا بدَّ لنا من الإذعان لما يقتضيه ذلك التنازع من مراعاة التفريق بين ما يُقدَّم من المسرحيات للمشاهدة على المسرح، وما يُقدَّم منها للقراءة والاطلاع.»

والمنهج الفكري والفني الذي صدر عنه محمود تيمور في كتابة الأقصوصة والقصة هو نفس المنهج الذي صدَّر عنه في كتابه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد والمسرحية الطويلة المتعدِّدة الفصول؛ فلمحمود تيمور أسلوبه الخاص الذي يُعتبر انعكاسًا لمزاجه الدقيق الأنيق الهادئ، فهو أديب يتقن أصول صناعته، وقد تشرَّب تلك الأصول عن روائع الآداب العالمية التي يوالي قراءتها، والتي انقطع لها بنوع خاص في فترة العامين اللذين قضاهما في فرنسا للدراسة والاطلاع في صدر حياته، حتى لنحس عند قراءة قصصه القصيرة بأنه قد تشرَّب أسلوب عملاق هذا الفن جي دي موباسان الذي يُعنى أكبر العناية بأحداث الأقصوصة وقوتها وشدة تماسكها مع التركيز وضغط العاطفة، بل كبتها وعدم الإسراف فيها حتى حسب البعضُ هذا التركيز والكبت العاطفي جفافًا في أدب محمود تيمور الذي يعتبر نموذجًا فريدًا في أدبِنا العربي المعاصر لقوةِ التركيز وإحكام البناء الفني.

وقد قام أدب محمود تيمور في مرحلته الأولى على دقَّةِ الملاحظة الخارجية، مما أسبغَ على هذا الأدب طابعًا واضحًا من الواقعية، وإذا كان بعض النقاد السطحيين قد تساءلوا: كيف يستطيع محمود تيمور الأرستقراطي المنشأ أن يصور حياة عامة الناس وأوساطهم؟ فإن طبيعة أدبِه ومعدنِه تظهر بجلاءٍ أنه في أقاصيصه وقصصه الاجتماعية الواقعية، لا يتخيَّل بل يلاحظ ويسجل، وقد فسر لنا محمود تيمور كيف استطاع ذلك عندما حدثْنا كيف أنه كان يتردَّد دائمًا على ضياع أسرته بالريف؛ حيث يخالط أهلَه عن قرب، ويلاحظ حياتهم، وإذا ذكرنا ما يتَّسم به هذا الرجل من دماثةٍ وتواضعٍ ولينٍ في الجانب، استطعْنا أن ندرك بأي سهولة يمكن أن يخالط عامة الناس وأوساطهم، وأن يطمئن إليهم، ويطمئنوا إليه الوقت الذي يسمح له بتصوير تلك اللوحات الرائعة لأبي علي الفنان وللشيخ جمعة وللعبيط ولغيرهم من الشخصيات الشعبية التي تنبض بالحياة في قصصه ومسرحياته.

وإذا كان محمود تيمور قد انتقل في أسلوبه الفكري والفني بعد ذلك من الملاحظة الخارجية إلى الملاحظة الداخلية، التي انتهت به إلى المذهب النفسي التحليلي — فإنه قد ظل دائمًا محتفظًا بأصالته في حرصه على أن يكون التحليل النفسي من خلال الأحداث والتصرُّفات التي يرصدها، ثم يوحي في خفة وسرعة بدلالاتها النفسية العميقة التي قد تضرب بجذورها في الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسي وعوالم اللاوعي، ولكنه لا يتفلسف، ولا يبالغ ولا يعمي الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية على نحو ما نحس عندما نقرأ ونحلل أقصوصة رائعة من أقاصيصه مثل أقصوصة «الزمار».

وكما تطور أدب محمود تيمور من الملاحظة الخارجية التي تسمى أحيانًا بالواقعية إلى الملاحظة الداخلية التي تسمَّى بالتحليل النفسي، فإنه قد تطور أيضًا من المصرية المحلية إلى القومية العربية؛ حيث استمد عددًا من قصصه وأقاصيصه من بعض مشاهد الحياة في البلاد العربية الأخرى أو من تاريخها، ومن أروع قصصه قصة «نداء المجهول»، التي تدور أحداثها في لبنان، وصور في شخصية كنعان أنموذجًا بشريًّا خالدًا.

وكما استمد محمود تيمور موضوعاتِه من واقع الحياة المصرية والحياة العربية، استمدَّ أيضًا من تاريخ العرب والمصريين فله من المسرحيات التاريخية مسرحية «ابن جلا»، وهو الحجاج بن يوسف الثقفي ومسرحية «حواء الخالدة»، وبطلاها عنتر وعبلة ومسرحية «اليوم خمر» المستمدة من تاريخ الشاعر الجاهلي امرؤ القيس ومسرحيته «صقر قريش» عن عبد الرحمن الداخل أول خلفاء بني أمية في الأندلس ومسرحية عن الفتاة العربية «عوالي»، وكل ذلك إلى جوار مسرحياته القصيرة والطويلة المستقاة من واقع الحياة المعاصرة مثل «المخبأ رقم ١٣» و«حفلة شاي» و«المنقذة» و«أبو شوشة» و«الموكب» و«قنابل» و«كذب في كذب» و«سهاد أو اللحن التائه» و«عروس النيل»، وأخيرًا مسرحية «أشطر من إبليس» التي تطغى عليها الموهبة القصصية، فيأخذ محمود تيمور في التدخُّل لشرح مشاهدها وطريقة تتابعها، وهو تدخل قد يستسيغه القارئ، ولكننا لا ندري كيف يمكن أن ينتفع به المشاهد؟ ولعل في هذه الحقيقة ما يجعل هذه المسرحية عسيرة التنفيذ والنجاح على خشبة المسرح.

ودراسة مسرحيات محمود تيمور العديدة دراسة مفصلة تحتاج إلى كتاب خاص، ولعلنا نستطيع أن نعود إلى هذه الدراسة في الكتابين اللذين سنعدهما لهذه السلسلة عن «الملهاة» و«المأساة».

الجيل الجديد

وبعد الحكيم وتيمور أخذ يظهر عددٌ من الكتَّاب الذين يؤلفون للمسرح، ويجمعون هم أيضًا بين القصة والمسرحية، ويكتب بعضهم بالعامية وبعضهم بالفصحى، ويجمع بعضهم بين اللغتين، ومن أغزرهم إنتاجًا الأستاذ علي أحمد باكثير، ولعلنا نستطيع أن نقف عندهم بعض الوقت في الكتابين اللاحقين.

مشاكل المسرح

وإذا كان المسرح قد أخذ مجتمعنا العربي يعترف به أخيرًا، وينظر إليه نظرًا جديًّا ساعد على ربطِه بتراثنا الأدبي، فإن هذا الفنَّ الذي يحتلُّ مكانًا رفيعًا في الدول المتقدمة، فإنه لا يزال يلقى في عالمنا العربي عدة عقبات وصعوبات؛ منها ما يتعلَّق بعدم توفر عددٍ كافٍ من دور المسرح في عواصمنا ومدننا فضلًا عن قرانا، كما أنه أخذ يعاني من منافسة السينما له. وإذا كنا قد أنشأنا في القاهرة معهدًا لتخريج الممثلين المثقفين ونقاد المسرح المستنيرين، فإن مجال العمل لهؤلاء الخريجين لن يتوفر ما لم تُولِ الدولة عنايتها لهذا الفن، وتعتبر دُورَه معاهد تثقيف وتهذيب وتربية وتوجيه، بحيث تخصص لإنشائها الاعتمادات الكافية على نحو ما تفعل في إنشاء المدارس والمعاهد والجامعات، وعندئذٍ سيكون أمام الأدباء والفنانين مجالٌ واسعٌ للعمل على جذب الجمهور إلى تلك الدور وتعويده على استساغة فنون المسرح الرفيعة والإفادة منها شعوريًّا ولا شعوريًّا.


هنـــداوي